



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS CONTEMPORÂNEOS

Interações entre a dimensão visível e a
dimensão invisível

Ana Filipa Oliveira Fortunato

Orientação: Prof. João Soares

Co-Orientação: Prof. João Brigola

Mestrado em Arquitectura

Dissertação

Évora, 2016

NOTA

A dissertação realizada até setembro de 2012 foi revista nos últimos três meses. Apesar de haver novos casos de estudo decidiu-se manter toda a estrutura trabalhada anteriormente, tendo sido reformulados apenas alguns textos.

Neste *interregno* colaborei como assistente de exposição do Museu Coleção Berardo em Lisboa experiência que me permitiu um novo olhar crítico sobre este tema. Por este motivo foi acrescentado nos anexos um novo texto intitulado *A partir da experiência no Museu Coleção Berardo 2012-16: um olhar retroativo*.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS CONTEMPORÂNEOS

Interações entre a dimensão visível e a
dimensão invisível

Ana Filipa Oliveira Fortunato

Orientação: Prof. João Soares

Co-Orientação: Prof. João Brigola

Mestrado em Arquitectura

Dissertação

Évora, 2016

Contemporary museum spaces

Interactions between visible and invisible dimensions

abstract

It can be considered that the contemporary organization of the museum's program is divided into two different dimensions. The first relates to the concepts of displaying, disclosing and exhibiting and consists in the exhibition and public reception spaces. The second dimension comprises reservations and the technical and administrative services of the museum.

At the visitor's eye's, these two dimensions of the museum can be defined as visible and invisible.

In this context, the present dissertation analyzes, from the architectural point of view, how both dimensions can interact and the way that invisible dimension can be unveiled.

key words: museological spaces, visibility, invisibility, architectural experience, articulate, reveal

ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS CONTEMPORÂNEOS

Interações entre a dimensão visível e a dimensão invisível

resumo

Pode considerar-se que a organização contemporânea do programa do museu se divide em duas dimensões. A primeira relaciona-se com os conceitos de mostrar, revelar e expor e é constituída pelos espaços de exposição e de acolhimento ao público. A segunda dimensão compreende as reservas e os serviços técnicos e administrativos do museu. Ao olhar do visitante, estas duas dimensões do museu podem definir-se como visível e invisível.

Neste contexto, a presente dissertação analisa, do ponto de vista arquitectónico, o modo como as duas dimensões podem interagir e de que forma a dimensão invisível pode ser revelada.

palavras-chave: espaços museológicos; visibilidade; invisibilidade; experiência arquitectónica, articular, revelar.

agradecimentos

O meu sincero agradecimento a todos aqueles que pacientemente contribuíram para a realização desta dissertação.

Aos meus pais, à minha irmã e ao Luís: o vosso amor, carinho e atenção ajudaram-me a ultrapassar as dificuldades e a chegar até aqui. Obrigada pelo apoio incondicional e o acompanhamento nesta longa, árdua e custosa caminhada. Obrigada pela vossa compreensão e por estarem presentes nos momentos de desânimo e angústia.

Aos meus amigos por acreditarem em mim e estarem sempre ao meu lado. Obrigada pelos pensamentos positivos, pela força e pelo apoio nos momentos difíceis.

Um enorme e eterno agradecimento ao Professor João Soares e ao Professor João Brigola pela orientação prestada, pela disponibilidade e dedicação, pelo sentido crítico e por todos os conhecimentos partilhados.

Agradeço a disponibilidade, as conversas e a partilha de informação: à Dra. Dalila Rodrigues (ex-diretora do Museu Grão Vasco), ao Dr. João Fernandes (ex-diretor do Museu de Serralves), ao arquiteto Ricardo Carvalho, à Vera Appleton (diretora da Appleton Square) e à Leonor Nazaré (assessora e curadora do CAM).

índice

introdução	14
I . programa do museu	
origem e evolução	18
II . espaços museológicos contemporâneos	50
dimensão visível	51
dimensão invisível	52
museu . comissário . artista	53
III . interações entre a dimensão visível e a dimensão invisível	
dessacralização	55
cubos do porto	57
anschool II	63
mude	67
unveiled revealed	71
inclusão	77
retábulo de s.pedro	79
o brilhante futuro da cana de açúcar	81
sementes valor capital	85
obra aberta	89
fundação	91
visitas aos espaços arquitectónicos	95
encenação	99
incidente no museu ou música aquática	101
catedral #3	105
IV . considerações finais	108
bibliografia	110
anexos	
fichas espaços museológicos	115
a partir da experiência no museu coleção berardo 2012-16: um olhar retroativo	132

Ao longo dos séculos, o Museu afirmar-se-á sempre como um espaço de salvaguarda de património, de memórias e de testemunhos. Um espaço de grande valor simbólico, porque recolhe e conserva vestígios de um passado que importa conhecer e recordar, sinais e grandeza e decadência, vestígios de vitórias e derrotas, marcas de um quotidiano que desapareceu, obras maiores do génio artístico e empreendedor do Homem. Um espaço a que tantas vezes associamos a ideia de quietude e intemporalidade, de fruição de coleções e testemunhos conscienciosamente reunidos e expostos; um espaço em que presumimos a existência de áreas inacessíveis onde descansam outros bens que aguardam a sua vez de serem presentes aos nossos olhos; um espaço em que pressentimos as zonas técnicas onde é executado todo o trabalho subjacente à vida de um museu.

introdução

A origem do museu remonta ao período helenístico e a sua história estende-se até aos nossos dias. Durante vários séculos o museu afirmou-se sempre como depósito de salvaguarda das coleções de objetos valiosos. Com o decorrer do tempo foi adquirindo outras valências passando de simples colecionismo às práticas de conservação, registo e classificação dos objetos. Adicionando outras funções, o museu é hoje *uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição*¹.

Relativamente à organização contemporânea do programa do museu, pode considerar-se que este se divide em duas dimensões. A primeira relaciona-se com os conceitos de mostrar, revelar e expor e é constituída pelos espaços de exposição e de acolhimento ao público. A segunda dimensão compreende as reservas e os serviços técnicos e administrativos do museu. Ao olhar do visitante estas duas dimensões do museu podem considerar-se como visível e invisível. A dimensão visível, de acesso público tem o papel principal do museu, pois detém a clareza e a intencionalidade de mostrar ao público a coleção do museu, acompanhada de um conjunto de espaços para atividades paralelas e complementares. A dimensão invisível, ainda que fundamental para o funcionamento do museu, passa despercebida ao público por estar em áreas de acesso restrito e por não ser promovido o contacto com o visitante. Apesar das delimitações físicas e funcionais que distinguem as dimensões, existem, em determinadas circunstâncias, acontecimentos que as reinterpretam e incitam o rompimento dos seus limites, procurando mostrar algo mais através de novas relações espaciais e funcionais e que criam, por sua vez, novas vivências do espaço do museu. Embora estas situações não sejam particulares a uma tipologia específica de museu, o museu de arte contemporânea assume um papel relevante, na medida em que constitui um espaço privilegiado para o encontro entre a arquitetura e a arte da atualidade, sublinhando novas afinidades e criando mútuos desafios.

É neste âmbito que a presente dissertação, de mestrado integrado em arquitetura, se insere. Constituindo uma reflexão sobre o espaço disponível, que questiona o edifício como um todo, não se limitando à predefinição dos espaços e/ou das suas funções o tema escolhido procura analisar as iniciativas que questionam um determinado contexto e revelam os bastidores do museu, potenciando diferentes aproximações, subversivas ou perceptivas, que resultam numa potenciação espacial. Se por um lado as intervenções subversivas remetem, para situações nas quais há uma inversão espacial, na medida em que áreas técnicas e/ou de acesso restrito, se mostram ao público e integram os espaços e percursos *públicos* do edifício; por outro as perceptivas, remetem para a divulgação das atividades técnicas, intrínsecas ao funcionamento do museu, nas quais a sua componente técnica é trazida como elemento que se mostra ao público. Analisa-se então de que forma é feita a transposição e articulação e como se redefinem as relações entre o programa do museu, os conteúdos expositivos e os diferentes espaços do edifício.

01. Internacional Council of Museums (ICOM), 2001

O processo de elaboração da dissertação compreendeu diversas etapas. Num primeiro momento, procedeu-se ao levantamento do estado da arte e à recolha dos elementos necessários à contextualização do tema e à constituição dos primeiros capítulos. No decorrer desta fase verificou-se que o estudo sobre este tema tem sido campo de uma ampla investigação e produção teórica nos campos da museologia, da arte e da arquitectura.

A maioria são sobre o ponto de vista da sua evolução enquanto conceito e tipologia, como é o caso dos livros de Nikolaus Pevsner *History building types* e de Juan Carlos Rico *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos*, ou da tese de doutoramento de Carlos Guimarães *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretção e obra nova*. Alguns autores abordaram o museu na antevisão do séc. XXI, como Vittorio Lampugnani² e Josep Montaner³. Por outro lado, acerca das ideologias do espaço museológico, destacam-se autores como Brian O'Doherty *No interior do cubo branco*, Theodor W. Adorno com o ensaio *Valery Proust Museum* e Douglas Crimp *Sobre as ruínas do museu*. Contudo, poucos focam na sua abordagem teórica a relação entre o museu mostra e esconde. Constitui-se como excepção as contribuições dadas por alguns textos da arquiteta Helena Barranha⁴.

Simultaneamente, procedeu-se à pesquisa de situações onde existissem interações entre a dimensão visível e a dimensão invisível. Deste conjunto de casos, escolheram-se os mais significativos como casos de estudo com a intenção de abrangerem conceitos arquitectónicos e museológicos diversos, permitindo uma análise comparativa das transformações espaciais que proporcionaram. Definiu-se como campo de estudo os espaços museológicos portugueses para que fosse possível realizar visitas a todos os sítios.

Tendo por objectivo reunir os elementos necessários relativos aos diferentes casos, de forma sistemática e segundo parâmetros definidos, procedeu-se à elaboração de uma ficha-tipo. A ficha em questão foi estruturada em dois grupos essenciais: o primeiro identifica e descreve o evento e o espaço museológico no qual decorreu, enquanto o segundo grupo identifica o espaço arquitectónico do ponto de vista funcional e programático, recorrendo a elementos gráficos de representação convencionais como plantas, cortes e alçados.

Para o conhecimento mais detalhado dos casos em análise, complementou-se a pesquisa bibliográfica com a consulta dos arquivos nos respectivos museus e com conversas com os diretores e/ou responsáveis pelas áreas de conservação, programação e montagem de exposições destas intuições. As conversas sobre este tema foram fundamentais e constituíram momentos muito enriquecedores tanto a nível pessoal como constituíram um inigualável contributo para a consolidação desta dissertação.

No que diz respeito à estrutura da dissertação, tendo em vista a compreensão dos processos de transformação que esta tipologia sofreu a nível funcional e programático, tornou-se inevitável uma breve abordagem à evolução do programa do museu. Dada a sua grande amplitude histórica e os seus incontáveis exemplos, o primeiro capítulo, que aborda a sua origem e evolução, foi realizado de forma sistemática e objectiva, recorrendo a casos paradigmáticos da arquitetura de museus que ilustram a sua evolução. O segundo capítulo constitui uma reflexão acerca das duas dimensões dos espaços museológicos: a dimensão visível e invisível. Partindo da elaboração de um organograma do programa do museu realizou-se uma descrição e análise de cada uma das dimensões para clarificar a organização de cada uma delas e as funções de cada um dos espaços que as constituem.

Tendo em conta características comuns, os onze casos de estudo foram agrupados em quatro categorias: dessacralização, inclusão, obra aberta e encenação, pensadas como tipologias das interações entre as dimensões visível e invisível dos espaços museológicos. Cada uma das tipologias é definida no início de cada categorização e cada caso é analisado descritiva e formalmente, com o auxílio de desenhos e esquemas.

Nos espaços museológicos onde decorreram os acontecimentos que ilustram os casos de estudo encontram-se: o Museu de Serralves, o Museu Grão Vasco, o Palácio da Pena, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Moderna, o Museu do Design e da Moda e a Appleton Square. Por haver casos de estudo que aconteceram no mesmo espaço optou-se por analisar apenas a(s) parcela(s) do edifício onde decorreu o evento neste capítulo, e em colocar uma ficha com a informação geral do museu em anexo.

Por último, foi acrescentado um texto nos anexos intitulado *A partir da experiência no Museu Coleção Berardo 2012-16: um olhar retroativo*. Embora não tenha sido programado no momento da investigação, a minha colaboração como assistente de exposição do Museu Coleção Berardo, em Lisboa, revelou-se uma experiência que me permitiu um novo olhar crítico sobre este tema.

2. LAMPUGNANI, Vitorio M.; SACHS, Angeli (1999). *Museus para o novo milénio: conceitos, projectos, edifícios*. Munique: Prestel.

3. MONTANER, Josep M. (2003). *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

4. BARRANHA, Helena (2001). *Arquitectura de museus de arte moderna e contemporânea: conceitos, conteúdos, arquitecturas. Das tendências internacionais ao caso português*. Faro: dissertação de mestrado em património cultural apresentada à Universidade do Algarve. e (2007). *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Porto: Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

I . programa do museu . origem e evolução

*La historia y la evolución del museo están íntimamente ligadas a la propia historia humana. Especialmente, a la necesidad que el hombre de todos los tiempos, culturas y lugares ha sentido de coleccionar los más diversos objetos y de preservarlos para el futuro.*¹

Entre outros autores, Luis A. Fernández, defende que a evolução do museu é indissociável da história do colecionismo. A este respeito, Francisca H. Hernández afirma: *el hecho de coleccionar obras de arte es tan antiguo como la noción de propiedad individual y ha sido fomentado por todas las culturas e Instituciones. Así, Faraones, Emperadores, Monarquías e Iglesias reflejan sus diversas motivaciones de orden político, religioso o de prestigio social a la hora de reunir sus colecciones. (...) Muchas son las causas que han llevado al coleccionismo, pero nosotros las resumiríamos en cuatro: el respeto al pasado y a las cosas antiguas, el instinto de propiedad, el verdadero amor al arte y el coleccionismo puro.*²

A primeira instituição intitulada museu foi fundada por Ptolomeu (367|283 a.C.) na época helenística. Localizado em Alexandria o *museion* denominava o templo das musas³ e era um lugar dedicado à produção do saber e ao encontro e discussão entre sábios de diversas áreas. O *museion* incluía uma biblioteca,⁴ um observatório astronómico, um jardim botânico e zoológico, um anfiteatro e salas para aulas e estudo.⁵

Paralelamente desenvolveram-se, junto aos templos, os *thesaurus*.⁶ Tratavam-se de pequenas construções reservadas aos ex-votos dos fiéis onde os sacerdotes inventariavam e guardavam os objectos preciosos e as obras de arte das oferendas, constituindo autênticas coleções. Francisca H. Hernández considera os *thesaurus* como *los primeros núcleos museológicos que surgieron espontáneamente como consecuencia de la religiosidad popular.*⁷

A civilização romana herdou da cultura grega o gosto pelo colecionismo. Através da comercialização e dos espólios de guerra, reuniu importantes coleções, que representavam prestígio social. Porém, no decorrer desta época, não foi criada nenhuma instituição específica para guardar e conservar estas coleções. O *museum* romano designava uma *villa* particular, dedicada a santuários consagrados às musas, a escolas filosóficas ou a centros de ensino e investigação.⁸ Estas coleções motivaram Vitruvius (70|25 a.C.) a propor no seu tratado *De Architectura* (séc. 27 a.C.), alguns princípios para a exposição de objetos valiosos e/ou obras de arte. No VI livro da sua obra, Vitruvius refere-se à pinacoteca⁹ como um espaço da *villa*, que deveria ser planeada com amplas dimensões e orientada a norte.¹⁰

Na Idade Média o colecionismo passou por uma grande mudança. A renúncia material introduzida pela Igreja Católica fez com que esta recebesse numerosas doações de tesouros, tornando as coleções restritas ao seu domínio. Ainda que a instituição tenha

01. FERNÁNDEZ, Luis A. (1993). *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, p.47.

02. HÉRNANDEZ, Francisca H. (1998). *Manual de museología*, p.13.

03. Segundo a mitologia grega, as musas, nove filhas de Zeus e Mnemosine, assumiam um papel de inspiração e protecção das Artes e das Ciências.

04. Antiga biblioteca de Alexandria.

05. FERNÁNDEZ, Luis A., op. cit., p.57.

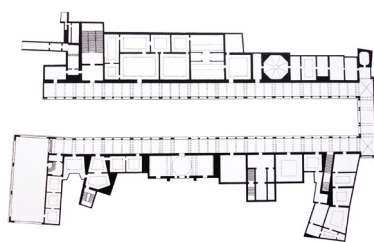
06. Um dos mais conhecidos é o tesouro dos atenienses em Delfos, séc. V a.C.

07. HÉRNANDEZ, Francisca H., op. cit., p.14.

08. FERNÁNDEZ, Luis A., op. cit., p.60.

09. Galeria de pintura.

10. MACIEL, Justino M. (ed.) (2006). *Vitruvius. Tratado de arquitectura*, pp.229-231.



planta galeria dos uffizi | giorgio vasari
 fonte: LAMPUGNANI, Vitorio M.; SACHS, Angeli (1999), p.19.



galeria dos uffizi | giorgio vasari
 fonte: www.flickr.com

procurado preservar as suas relíquias, estas foram guardadas como tesouros religiosos (nas absides das igrejas ou em salas de catedrais e mosteiros), como objetos de veneração, não havendo, portanto, a intenção de divulgar ou facilitar o estudo da cultura humana. Segundo Luis A. Fernández, *El 'espíritu de colección' y el deseo de mostrar los bienes culturales no prevalecieron sin embargo en el Medievo, a causa sobre todo de la concepción vigente del mundo y de la vida. La (...) [filosofía] teocrática medieval consideraba la vida humana y todas sus manifestaciones como algo secundario*.¹¹

O renascimento em Itália teve *el mérito de haber impulsado, mediante el desarrollo del Humanismo y la investigación en los testimonios del arte de la Antigüedad, si no la creación del concepto de museo moderno sí al menos el de su precedente histórico más relevante. Las obras y antigüedades expuestas adquirieron entonces un valor ejemplar tanto para los coleccionistas y humanistas como para los artistas*.¹²

A redescoberta e a revalorização das referências culturais da antiguidade clássica no renascimento, propiciaram a constituição das primeiras coleções de arte, considerando o valor histórico, artístico e documental dos objetos, para além dos valores materiais e simbólicos implícitos nos tesouros medievais.¹³

Em Florença, na segunda metade do século XV, Cósimo de Médicis (1389|1464) aplicou a palavra *museum* às suas coleções¹⁴, que incluíam um número significativo de obras de artistas italianos seus contemporâneos. No final do século XVI, o seu neto, Lourenço o Magnífico (1448|92), contratou o primeiro conservador¹⁵ de que há registo, incumbindo-o de cuidar, organizar e preservar as suas coleções. A coleção de Cósimo foi desenvolvida pelos seus descendentes até à sua doação ao Estado, em 1743, para se tornar acessível ao público de Toscana e a todo o mundo.¹⁶

O crescente número de iniciativas, de representação do mundo e da natureza, propiciou a criação de espaços expositivos. Neste contexto, surgiram os gabinetes de curiosidades. De dimensões reduzidas e, regra-geral, de planta quadrangular, estes espaços albergavam e expunham uma multiplicidade de objetos organizados, normalmente, em quatro categorias: *artificialia* (objectos criados ou modificados pelo homem), *naturalia* (matérias naturais), *exotica* (plantas e animais exóticos) e *scientifica* (instrumentos científicos).

O autor Nikolaus Pevsner defende que a primeira construção concebida para expor antiguidades foi projetada por Donato Bramante (1444|1514) e localizava-se no Vaticano.¹⁷ O projeto consistia num claustro de planta quadrangular com abobadas que protegiam as obras de arte expostas ao ar livre.

Outros autores, como Luis A. Fernández, consideram, historicamente, a Galeria dos Uffizi como o primeiro grande edifício projetado para museu.¹⁸ Patrocinador das artes e mecenatos, Cósimo I (1519|74) encomendou ao arquiteto Giorgio Vasari (1511|74) a construção de um edifício adjacente ao Palazzo Vecchio, como manifestação do poder do grão ducado. A galeria apresentava uma planta em forma de U, formada por duas longas alas paralelas interligadas por uma área mais pequena, na qual o piso térreo se destinava a serviços administrativos da cidade de Florença e o primeiro piso à instala-

11. FERNÁNDEZ, Luis A., op. cit., p.62.

12. FERNÁNDEZ, Luis A., op. cit., p.63.

13. HERNÁNDEZ, Francisca H., op. cit., p.16.

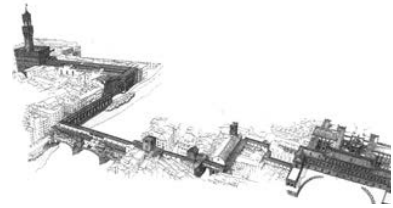
14. ibidem.

15. O conservador Bertolo, discípulo de Donatello, era escultor e arqueólogo.

16. FERNÁNDEZ, Luis A., op. cit., p.64.

17. PEVSNER, Nikolaus (1976). *A history of building types*, p.111.

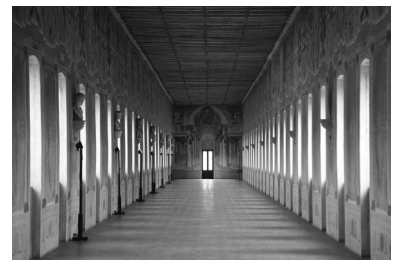
18. FERNÁNDEZ, Luis A., op. cit., p.65.



corredor vasariano | giorgio vasari
 fonte: www.francescocorni.com



antiquarium | jacopo strada
 fonte: www.flickr.com



galeria sabbioneta | vicenzo scamozzi
 fonte: www.flickr.com



ashmolean museum
 fonte: www.ashmolean.com

ção das coleções de arte. Após a conclusão da obra, em 1565, Cósimo I decidiu construir uma galeria elevada que unisse o Palazzo Vecchio ao Palazzo Pitti, passando pelos Uffizi e pela Ponte Velha, criando assim o *Corredor Vasariano*.

Das numerosas galerias construídas no século XVI, salientam-se, a título de exemplo, o Antiquarium de Albercht V da Baviera edificado no seu palácio de Munique, projetado por Jacopo Strada (1507|88) e a Galeria Sabbioneta, projetada de Vincenzo Scamozzi (1548|1616). Ambas as galerias eram definidas por espaços rectangulares, longos e de grandes dimensões, onde os elementos estruturais se destacavam e, em conjunto com aberturas laterais, marcavam um ritmo de movimentos longitudinais. A este respeito, Juan C. Rico afirma: *La nueva forma de exponer esboza ya claramente sus características: secuencial, itinerante, lineal, con iluminación lateral y directa (...). De simple conexión entre habitaciones los corredores-galerías se han convertido en un uso más, dentro de los programas palaciegos, en ellas y a través de los conceptos barrocos, la obra comienza a perder su mero hito geométrico para ser más un elemento secuencial, que exige un ritmo y entorno adecuado, es algo mas que pasear: es admirar*.¹⁹

Nikolaus Pevsner observa que, entre o final do século XVII e o início do século XVIII, as galerias de exposição de obras de arte passaram a ser um elemento recorrente na arquitetura dos palácios europeus, o que levou a que o termo galeria se torna-se sinónimo de museu.²⁰

No decorrer destes séculos, às antiguidades greco-romanas juntaram-se obras de pintura de grandes mestres dos séculos precedentes ou mesmo contemporâneos, assim como objetos naturais e curiosidades exóticas recolhidas por viajantes, navegadores e comerciantes. Esta atitude levou a uma progressiva diversificação temática das coleções e a uma consequente separação de objetos pela sua natureza, introduzindo uma especialização que marcou a passagem definitiva do gabinete de curiosidades para o museu. Deste modo, o interesse científico pelas coleções tornou o museu num instrumento indispensável para *a investigação, passando de mero contentor e conservador de objectos a produtor de estudos científicos e, portanto, em produtor de cultura*.²¹

Antes de finalizar o século XVII, foi criado o primeiro museu organizado como instituição pública, o Ashmolean Museum de Oxford.²² Com origem numa coleção privada doada à Universidade de Oxford, o museu foi instalado num edifício construído para essa finalidade. Foi mais tarde ampliado, passando a incorporar um laboratório de química e uma biblioteca, assim como um conservador, cujo primeiro encargo foi criar um catálogo. Em 1713, foi criado um regulamento que contemplava uma série de normas acerca da administração do museu, da elaboração de catálogos e inventários, as funções do conservador, as horas de visitas e o custo da entrada.²³

Durante o século XVIII foram vários os acontecimentos que impulsionaram alterações a nível social, político, científico e estético. Os ideais do Iluminismo, a Revolução Francesa e a difusão do liberalismo por toda a Europa promoveram um novo entendimento do colecionismo e do museu enquanto instituição. As coleções passaram a ser vistas como objetos de valor cultural, político e pedagógico e os espaços museológicos deixaram de ser exclusivos e restritos.

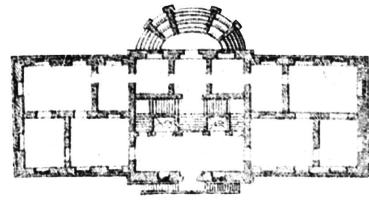
19. RICO, Juan C. in BARRANHA, Helena (2001). *Arquitectura de museus de arte moderna e contemporânea. Conceitos, conteúdos, arquitecturas. Das tendências internacionais ao caso português*, p.09.

20. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p.112.

21. ANICO, Marta (2008). *Museus e pós-modernidade*, p.111.

22. HÉRNANDEZ, Francisca H., op. cit., p.21.

23. ibidem.



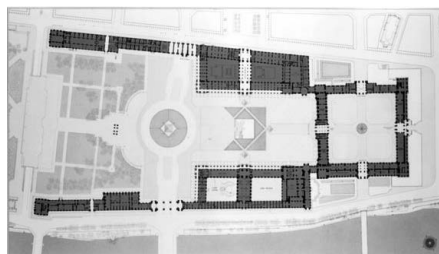
projecto para um museu | leonhard sturm
 fonte: GUIMARÃES, Carlos (2004). p.54.



british museum | robert smirke
 fonte: www.flickr.com



british museum | norman foster
 fonte: MONTANER, Josep M. (2003). p.57.



planta museu do louvre
 fonte: www.archdaily.com



museu do louvre
 fonte: www.archdaily.com

Em 1704, Leonhard C. Sturm (1669|1719) publicou um projeto para um museu ideal que, embora do ponto de vista da arquitetura se assemelhasse a um palácio renascentista, conferiu autonomia ao programa museológico, excluindo a tradicional coexistência de outro tipo de funções. De planta rectangular, o edifício era composto por dois pisos: o piso térreo destinava-se à exposição de antiguidades e tesouros, enquanto no piso superior eram expostas pinturas, esculturas e desenhos.²⁴

Surgiu, em 1727, o termo *Museographia*, título da obra de Gaspar F. Neickel, na qual o autor deu orientações sobre o estudo, conservação e exposição de objetos e referenciou a forma das salas de exposição, a orientação da luz, a distribuição dos objetos artísticos e dos espécimes da história natural.²⁵ Indicou ainda que as salas, para além de cumprirem as suas funções expositivas, deviam ter no centro uma mesa, destinada à investigação da coleção, na qual se podiam examinar os objetos e consultar o repertório bibliográfico existente na própria sala.

As numerosas e diversas descobertas resultantes das escavações das cidades de Herculano (1738) e de Pompeia (1748)²⁶ impulsionaram os estudos arqueológicos e, em consequência, a formação de coleções que se converteram, posteriormente, na base dos museus arqueológicos.

Outro factor importante foi a expansão das Academias de Artes,²⁷ na segunda metade do século XVIII, pela Europa. Durante o seu funcionamento, as Academias tiveram um papel fundamental na organização do sistema da arte pois, além do ensino, monopolizaram a ideologia cultural, o gosto, a crítica, o mercado e as formas de exhibir e difundir a produção artística, estimulando a formação de coleções didáticas que acabaram por ser a origem de muitos museus de arte.

O primeiro museu público foi o Museu Britânico, criado em 1753 e aberto ao público em 1759. A sua origem remonta ao momento em que Sir Hans Sloane (1660|1753) vendeu a sua coleção à Coroa Inglesa, com o intuito de que esta fosse conservada em benefício da humanidade. Inicialmente sediado numa residência particular, o que lhe conferiu um carácter privado apesar de ser uma propriedade pública, o museu teve uma nova sede, em 1823, projetada por Robert Smirke.

Se durante os séculos XVI e XVII as principais coleções de arte estiveram associadas aos poderes monárquico e religioso ou eram propriedade de famílias burguesas e aristocráticas, nos séculos XVIII e XIX o carácter público do museu tornou-se predominante. A abertura das coleções privadas ao público favoreceu o início da construção de edifícios expressamente destinados à exibição de objetos artísticos, históricos e científicos.²⁸

Consequência da Revolução Francesa (1789), o Palácio do Louvre, por decreto de 1791, passou a ser destinado a funções artísticas e científicas. Assim, em 1793, Napoleão Bonaparte (1769|1821) inaugurou o Musée Central des Arts, manifestando desde logo o carácter deste edifício como Museu-Palácio: *On ne doit jamais oublier que le Louvre est le Palais des Arts*.²⁹ Os factores que contribuíram para a criação do Museu do Louvre deveram-se *al coleccionismo Monárquico, a la labor científica de los hombres de la Ilustración y a la acción desamortizadora de la Revolución. Por otra parte, la novedad*

24. RICO, Juan C. (1999). *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos*, pp.55-56.

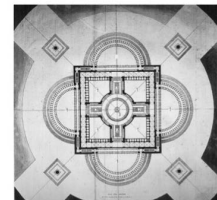
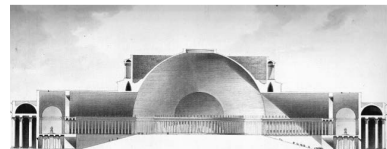
25. HÉRNANDEZ, Francisca H., op. cit., p.65.

26. As cidades Herculano e Pompeia foram soterradas pelas cinzas da erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C..

27. Foram criadas as Academias de: Madrid (1752), Veneza (1757), Londres (1768), Viena (1770) e Berlim (1786).

28. Luis Fernández-Galiano in BARRANHA, Helena, op. cit. p.10.

29. PEVSNER, Nikolaus, op. cit. p.121.



proposta de museu | boullée
 fonte: PEVSNER, Nikolaus (1976), p.119.



museu do prado | juan villanueva
 fonte: www.museodelprado.es

que supone la creación de este museo es la de expresar un nuevo concepto de propiedad respecto al patrimonio cultural de un país, considerando al pueblo como el usufructuario de dicho patrimonio.³⁰ Com as guerras napoleónicas e, conseqüentemente, com o elevado numero de saques, o Louvre passou a receber uma elevada quantidade de novas obras de arte, o que levou a sucessivas remodelações e adaptações do edifício.

Em Itália, o Museu Pio Clementino sofreu profundas transformações entre 1773|80. Implantado no Vaticano, foi construído a norte do Cortile de Belvedere, constituindo um dos protótipos que marcaram a história da arquitetura. Acerca deste museu, Pevsner escreve: *The new rooms were in their shapes inspired by the places and baths of ancient Rome. They were round, polygonal and oblong(...). In addition there was one of the most grandiose staircases of the age. The museum was named after Clement XIV and Pius VI and its designers were Michele Angelo Simonetti and after him Giuseppe Camporesi. The style is now throughout Neo-Classicism. The Rotunda, even if verbally anticipated by Algarotti, was to make a deep impression on later architects. (...) The arrangement of the sculpture in the Museo Pio-Clementino was by subject matter, culminating in the Rotund-library across Bramante's Belvedere Court. The architect was Raffaello Stern, the style still essentially that of Simonetti and Camporesi. The center has a dome with a skylight, and on its north side a majestic apse.*³¹

Na segunda metade do século XVIII, o estatuto de obra pública atribuído ao museu levou à realização dos primeiros concursos de arquitetura com este tipo de programa. Os *Grand Prix*³² constituíram uma oportunidade para a elaboração de novos conceitos e tipologias museológicas.³³

Para o *Grand Prix* de 1779, foi elaborado um programa elucidativo quanto à importância e concepção do museu: *L'Académie demande un musée pour contenir les productions des sciences, des arts libéraux et d'histoire naturelle. Le dépôt des sciences comprendra une bibliothèque, un cabinet des médailles, plusieurs salles pour la géographie et les estampes; celui des arts comprendra des salles et des galeries pour la peinture, pour la sculpture et l'architecture; celui d'histoire naturelle comprendra des salles pour le dépôt d'anatomie, injection, conservation d'animaux, plantes et coquillages.*³⁴ O vencedor deste prémio, Guy de Gisors (1762|1835), apresentou uma solução que prenunciou a síntese mais tarde conseguida por Durand. O edifício caracteristicamente neoclássico, apresentava uma planta quadrada *prolongada para o exterior de forma diferente e hierarquizada em dois dos seus lados, definindo as escadarias que vencem o desnível que coloca o edifício num plano sobreelevado.*³⁵

Sob influência do Pantheon, Étienne-Louis Boullée (1728|99) propôs, em 1793, um projeto de museu. A planta quadrada que apresentou assumia também uma cruz grega orientada segundo os eixos principais de composição, no espaço central uma monumental *rotunda*³⁶ e amplos pórticos semicirculares na extremidade dos quatro braços. Embora o projeto não tenha definido o programa expositivo, a sua proposta antecipou a imagem de museu monumental.

Uma das últimas propostas concretizadas no século XVIII foi o Museu do Prado,

30. HERNANDEZ, Francisca H., op. cit., p.25.

31. PEVSNER, Nikolaus, op. cit. p.116-117.

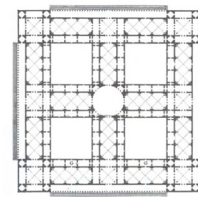
32. Grande prémio estabelecido para bolseiros franceses em Roma.

33. BARRANHA, Helena, op. cit., p.11.

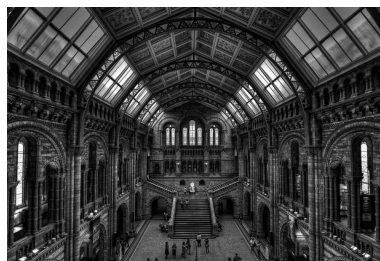
34. MONTCLOS, Jean-Marie P. in GUIMARÃES, Carlos (2004). *Arquitectura e museus em Portugal. Entre reinterpretação e obra nova*, p.55.

35. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.55.

36. Construção circular que termina em cúpula.



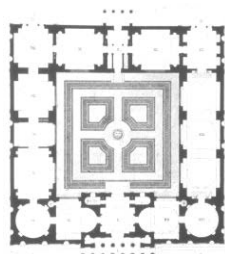
proposta de museu | durand
 fonte: PEVSNER, Nikolaus (1976), p.119.



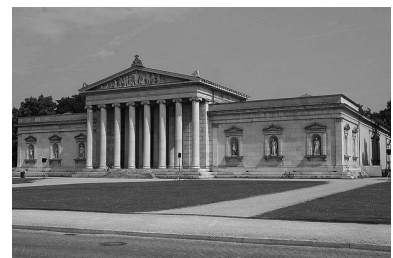
national history museum
 fonte: www.flickr.com



philadelphia museum
 fonte: www.flickr.com



glyptothek de munique
 fonte: sitem.herts.ac.uk



glyptothek de munique | leo von klenze
 fonte: www.flickr.com

em Madrid, aberto ao público em 1819. O edifício, projetado por Juan de Villanueva (1739|1811), foi inicialmente concebido para alojar a Academia Científica e o Gabinete de História Natural. As referências aos museus do Louvre e Pio Clementino estão presentes na sua organização espacial, *nomeadamente na concepção das suas galerias e sala 'della rotonda', revelam uma mestria na sua adaptação que o tratamento dos seus espaços demonstra. Mas o longo e conturbado processo de edificação diminuíram a sua importância no panorama das realizações que contribuíram para o avanço qualitativo da afirmação arquitectónica do tema museu.*³⁷

No início do século XIX a arquitetura de museus teve um momento determinante com o projeto de Jean-Nicolas-Luis Durand (1760|1834), em 1802, *o qual inspirou muitos arquitetos do século XIX, e não poucos da primeira metade do século XX.*³⁸ Para Durand a finalidade primeira da arquitetura era a utilidade social,³⁹ idealizou por isso uma de normas em concordância com as exigências de cada programa. Na sua obra *Précis des leçons d'architecture* (1809), defendeu que os museus deveriam ser erigidos dentro do mesmo espírito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado ao estudo.⁴⁰ Seguindo a linha de composição clássica, o projeto para um museu apresentado na mesma obra, era definido por uma planta quadrangular com quatro braços que surgiam de uma *rotonda* central. A inovação deste projeto foi a especificação detalhada do seu funcionamento interior: as artes (pintura, escultura, arquitetura) foram separadas e diferenciadas, assim como as exposições permanentes e temporárias; foram propostos gabinetes para artistas e laboratórios de conservação; e foi também estudada a iluminação dos espaços, utilizando a luz zenital e lateral.

No decorrer do século XIX consagrou-se a realidade do museu moderno, prosseguiu-se com as técnicas museográficas e com a formação da museologia, especialmente na Alemanha foram realizadas importantes contribuições e influências. Destaca-se o artigo *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden*⁴¹ (1916) de Johann Wolfgang von Goethe (1749|1832) com conceitos museológicos inovadores. Goethe escreveu a *teoria da dupla organização* do museu: a área expositiva deveria subdividir-se em dois espaços com diferentes níveis de leitura em função do público alvo. Uma primeira zona com a síntese da coleção para o grande público e uma segunda zona dotada de um discurso mais desenvolvido para os especialistas e investigadores. Esta dupla articulação foi realizada, parcialmente, em 1886 no Natural History Museum de Londres e, plenamente, em 1907 no Baye-risches National Museum de Munique, no Museum of Fine Arts de Boston (1920|28) e no Philadelphia Museum (1876|87).

Segundo Juan Carlos Rico, a arquitetura de museus do século XIX, assenta em três tipologias:⁴² o museu palácio – Glyptothek de Munique de Leo von Klenze (1784|1864), a galeria pura – Alte Pinakothek em Munique, de Leo von Klenze e a solução mista de salas, galeria e rotunda – Altes Museum em Berlim, de Friedrich Schinkel (1781|1841). Com base nas propostas teorizadas no século anterior, o projecto da Glyptothek (1816|30) continha um pátio quadrangular. O edifício *implantava-se como peça autónoma, definiam-se percursos de aproximação monumental e as superfícies das suas paredes exteriores, sem aberturas, reforçavam o carácter 'sagrado' do seu interior, lugar de observação meditadora, mas também de fruição do prazer que a contemplação da arte*

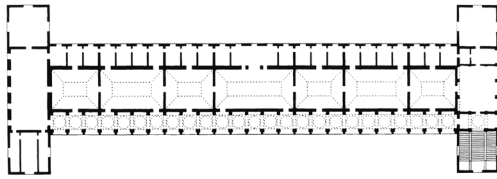
37. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.64.

38. Luís Fernández-Galiano, in BARRANHA, Helena, op. cit. p.12.

39. AAVV (2003). *Teoria da arquitectura. Do renascimento aos nossos dias*, p.328.

40. DURAND, J. N. L. (1809). *Précis des leçons d'architecture*. Second volume, pp.56-57. 41. *Sobre a arte e a antiguidade nas áreas do Rhein e de Main*.

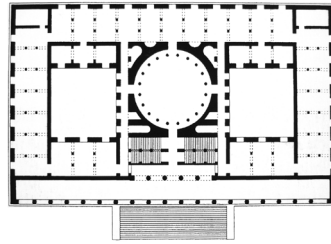
42. RICO, Juan C., op. cit., pp.130-131.



alte pinakothek
 fonte: LAMPUGNANI, Vittorio M.; SACHS, Angeli (1999). p.19.



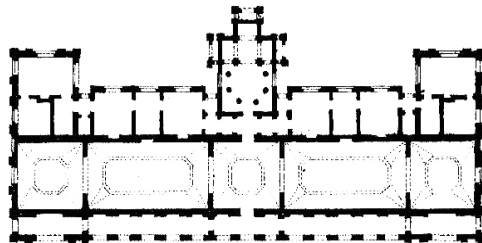
alte pinakothek | leo von klenze
 fonte: www.flickr.com



altes museum
 fonte: LAMPUGNANI, Vittorio M.; SACHS, Angeli (1999). p.19.



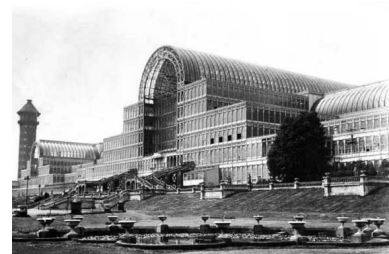
altes museum | friedrich schinkel
 fonte: www.flickr.com



galeria dulwich
 fonte: GUIMARÃES, Carlos (2004). p.87.



galeria dulwich
 fonte: www.dulwichpicturegallery.org.uk



cristal palace
 fonte: www.solangerossi.com

*deveria proporcionar.*⁴³

A Alte Pinakothek (1824|36), destinava-se exclusivamente a acolher pinturas. A sua forma, inovadora e sem precedentes, afastou-se do museu templo e aproximou-se do tipo palácio urbano.⁴⁴ O edifício era modulado e a organização interna estava estruturada longitudinalmente em três alas paralelas: uma ala central com iluminação zenital e as outras duas alas eram iluminadas lateralmente, a partir das aberturas dispostas nas fachadas.

No Altes Museum (1823|30), a *rotunda* e a *colunata*, propostas por Durand, conjugaram-se com uma grande escadaria exterior, conferindo monumentalidade ao edifício.

A *rotunda*, inspirada no *Pantheon*, assumiu-se como o centro de todo o museu, assegurando ligações axiais a outros espaços. *As galerias, integradas nos percursos museológicos do todo, como que definem três naves pela colocação de pares de colunas, que permitem criar espaços intermédios para a exposição de peças de escultura no piso térreo, ultrapassando a velha prática de colocação das esculturas em nichos, possibilitando a visualização da peça por variados ângulos. A iluminação desses espaços é feita utilizando a abertura de vãos nas paredes perimetrais, obtendo luz natural diretamente do exterior.*⁴⁵

A partir do projeto de Schinkel, a colocação de uma escadaria monumental de acesso ao espaço museológico, geralmente conjugada com frontões, colunas e elementos decorativos de inspiração classicista, passou a ser um aspecto recorrente na arquitetura de museus associada à ideia de monumento urbano. Desta forma, a valorização da monumentalidade, aliada à estética neoclássica, afigurou-se como um traço identificador da arquitetura dos museus, que perdurou até ao século XX.

Consequência do aumento da coleção do Altes Museum, o arquiteto Friedrich A. Stüler (1800|65) foi encarregue de projetar, em 1843, o Neues Museum.⁴⁶ *O edifício rectangular composto por um corpo central articulado com dois pátios interiores que estavam rodeados por seis alas*⁴⁷ destinadas a acolher coleções egípcias, etnográficas, cerâmica antiga e antiguidades nacionais.

A consolidação urbana da ilha dos museus, *Museumsinsel*, no centro de Berlim, contou ainda com a fixação de mais duas obras de carácter monumental: o Bode Museum (1904) de Ernest von Ihne (1848|1917) e o Pergamon Museum (1910|30) de Alfred Messel (1853|1909) e Ludwig Hoffmann (1852|1932).

Ainda no início do século XIX foi construído o primeiro edifício especificamente vocacionado para exposição de pintura, a Galeria Dulwich. Situada nos arredores de Londres, a galeria projetada por John Soane (1811-14), destinava-se a albergar uma coleção privada. Segundo Luis Fernández-Galiano, *esta obra tornou-se uma referência fundamental na arquitetura de museus, na medida em que inaugurou um tipo de organização espacial que sobreviveu até ao presente e introduziu a preocupação pelo controlo da iluminação natural, que constitui, actualmente, um dos aspectos essenciais dos museus de arte.*⁴⁸

Paradigma dos progressos que permitiram ampliar a aplicação do ferro e do vidro na construção, por ocasião da Exposição Universal de 1851 em Londres, Joseph Paxton (1803|65) criou um edifício inovador no que diz respeito à arquitetura de espaços museológicos. Este edifício *foi modelo para alguns dos mais importantes museus da segunda*

43. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.66.

44. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.68.

45. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.70.

46. Parcialmente destruído durante a Segunda Guerra Mundial, a reconstrução do edifício, a cargo do arquitecto David Chipperfield, reabriu ao público em 2009.

47. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.72.

48. Luis Fernández-Galiano in BARRANHA, Helena, op. cit., p.13.



minneapolis institute of art
fonte: www.wikipedia.org



metropolitan museum
fonte: www.wikipedia.org



metropolitan museum
fonte: www.flickr.com

metade do século XX,⁴⁹ pois concretizou o espaço expositivo como grande nave. O Crystal Palace era uma enorme galeria envidraçada ortogonal de três níveis (...), com exceção dos três pórticos de entrada, simetricamente dispostos, o perímetro envidraçado era ininterrupto.⁵⁰

O colecionismo americano, muito posterior ao europeu, desenvolveu-se entre 1880 e 1925, quando a América do Norte se converteu numa grande potência económica. No decorrer deste período, surgiram vários mecenas que, motivados pelo prestígio e pelas elevadas isenções fiscais deste investimento, pretendiam dotar o país de coleções artísticas, de que careciam dada a sua história recente.

A origem dos museus nos Estados Unidos da América, sucedeu à atividade intelectual que se desenvolveu ao longo do século XVIII, momento em que se criaram as sociedades eruditas, as bibliotecas e os primeiros núcleos museológicos, sob a forma de gabinetes de curiosidades.

Carlos Guimarães afirma que *o primeiro museu formalmente constituído terá sido o de Filadélfia, em finais do século XVIII, que tomou o nome do seu impulsionador – Charles Wilson Peale (1741|1827) – e que tinha como temática dominante a História Natural.⁵¹* Acrescenta ainda que os primeiros museus americanos se inspiraram no museu-templo e no museu-palácio.⁵² Um dos mais claros exemplos da inspiração no museu-templo, influenciado pela Gliptoteca de Munique, foi o Minneapolis Institute of Art (1911|15), projetado pelo grupo de arquitetos McKim, Mead & White, quanto à referência no museu-palácio, destaca-se Pennsylvania Academy of Arts (1805) e o Metropolitan Museum of Art (1870), em Nova Iorque.

O Metropolitan Museum (MET) *é um dos casos incontornáveis da história dos museus americanos. Desde a sua fundação, nele convergiram atenções, ideias e projetos que o foram conformando como um imenso repositório de influências que se materializam na sua concretização programática, corpórea, espacial e imagética.⁵³* Numa exposição acerca da história do museu (1995-96), o seu diretor afirmou: *It is a saga of epic proportions, tracing the roles played by Museum trustees and directors, by architects, and by public officials. The development of the Metropolitan is a story accurately mirrored in its building. Through this (...) exhibition we will gain a new awareness of our complicated and fascinating architectural history, and we will be better able, in the on going process of change and renewal, to respect that history.⁵⁴*

Segundo Helena Barranha, nos finais de oitocentos e princípios de novecentos *havia duas tendências organizativas dos espaços expositivos: a que derivava da evolução da galeria para a sequência de salas traduzida num percurso, e a criada com a realização dos grandes espaços-nave, que proporcionou novas formas de conceber a exposição de peças e obras de arte, de organizar as suas sequências e de proporcionar a visita, em simultâneo, a um número elevado de pessoas.⁵⁵*

No século XX, contrariando as previsões dos futuristas que proclamavam o carácter obsoleto das instituições museológicas face ao progresso cultural e tecnológico, verificaram-se as maiores e mais significativas mudanças na história da arquitetura do museu, quando os arquitetos transformaram a planta do edifício e apresentaram novas

49. ibidem.

50. FRAMPTON, Kenneth (2003). *História crítica da arquitetura moderna*, p.03.

51. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.89.

52. ibidem, p.91. 53. ibidem, p.92.

54. Philippe de Montebello in GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.92.

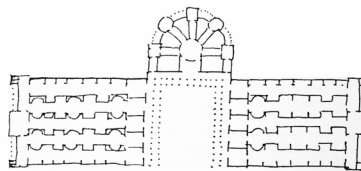
55. BARRANHA, Helena, op. cit., p.08.



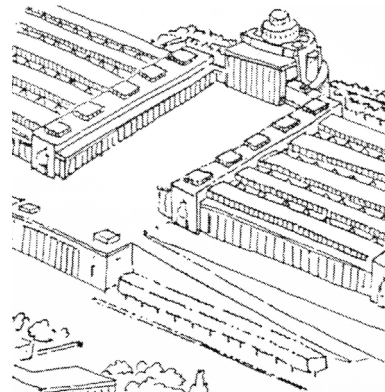
moma | Philip Goodwin e Edward Stone
 fonte GUIMARÃES, Carlos (2004), p.108.



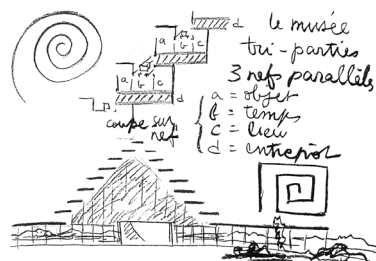
moma | Philip Goodwin e Edward Stone
 fonte: www.flickr.com



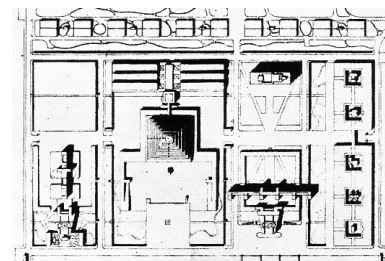
museu moderno | auguste perret
 Fonte: PERESSUT, Luca B. (1999). p.22.



museu moderno | auguste perret
 Fonte: PERESSUT, Luca B. (1999). p.22.



museu mundial | le corbusier
 fonte: LE CORBUSIER (2004), p.215



museu mundial | le corbusier
 fonte: www.wikipedia.com

concepções e formas de exhibir a arte.

O aparecimento das vanguardas estimulou a discussão acerca da valorização ou crítica das instituições, chegando a extremos. Filippo Marinetti (1876|1944) na sua obra *Manifesto Futurista* (1909), referiu-se aos museus e bibliotecas como cemitérios e exigia que estes fossem destruídos. Com efeito, tal como sucedeu em todas as artes, a ruptura promovida pelas vanguardas futuristas refletiu-se também no âmbito do museu e nas primeiras décadas pouco se projetaram e se construíram museus.

Na primeira metade do século, em consequência das duas guerras mundiais, muitos artistas exilaram-se nos Estados Unidos da América, facto que contribuiu para um novo interesse pela arte. Esta crescente motivação, conjugada com o desenvolvimento económico deste país, propiciou a formação de importantes coleções de arte moderna, contribuindo para a abertura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1929.

O museu foi inicialmente instalado num prédio da 5th Avenida. Inaugurado em 1939, o edifício atual do MoMA foi concebido pelos arquitetos Philip Goodwin e Edward Stone e constituiu um dos primeiros exemplos do Estilo Internacional nos Estados Unidos da América, sendo o principal precursor do *cube branco*.⁵⁶ Segundo Peressut, a fachada despojada do edifício e a organização do espaço expositivo em quatro pisos de planta livre, evocam alguns princípios do Movimento Moderno,⁵⁷ nomeadamente a ideia de museu como *máquina de expor*, desenvolvida por Le Corbusier no projeto teórico do Museu de Crescimento Ilimitado.⁵⁸

A proposta do MoMA foi influenciada por Alfred Barr (1902|81), historiador de arte e primeiro diretor do museu, que concebeu um programa para a organização do museu, no qual cada área da produção artística (arquitetura e design, cinema, vídeo e fotografia, além da pintura e escultura, desenhos, gravuras e livros ilustrados) era distribuída por diferentes espaços. Neste contexto, as galerias intimistas do museu apresentavam uma escala similar à do atelier do artista. Porém, o seu sucessor, William Rubin (1927|2006), substituiu, faseadamente, a sua proposta museológica. Alegando que a pintura era a linguagem representativa do modernismo, Rubin privilegiou a pintura e a escultura. A inovação baseada na experiência integrada e moderna do museu na década de trinta, deu lugar a um espaço neutro e sistematizado para a exposição das obras de arte, instituindo-se assim, como modelo ideal para a exibição das obras, o *cube branco*.

O MoMA além de incluir novas manifestações e produções, como a fotografia e o desenho industrial, foi estruturado de forma inovadora: passando a promover exposições temporárias, o museu tornou-se um agente cultural através de conferências, debates e sessões de cinema.

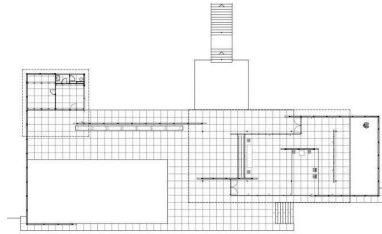
Sintetizando a dicotomia em ascensão na passagem do século (o museu monumento e a máquina de expor), em 1929 Auguste Perret (1874|1954) propôs o Museu Moderno. Defendendo que o museu moderno deveria manter-se fiel ao Iluminismo, como lugar de conservação da memória, Perret apresentou uma planta simétrica organizada em torno de um núcleo central, constituído por salas nas quais o visitante podia ver as obras principais, e um sistema de galerias paralelas onde se encontravam as coleções para os especialistas.

No mesmo ano Le Corbusier (1887|1965) propôs o Museu Mundial, concebido como parte do programa da Cidade Mundial.⁵⁹ A pirâmide quadrangular, de grandes dimen-

56. Ver página 34.

57. PERESSUT, Luca B. (1999). *Musei: architetture 1990-2000*, p.22.

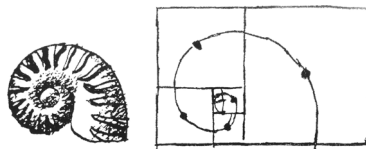
58. Ver página 34.



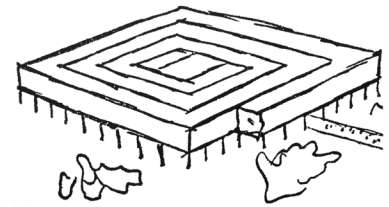
pavilhão de barcelona | mies van der rohe
 fonte: www.miesbcn.com



pavilhão de barcelona | mies van der rohe
 fonte: www.flickr.com



museu de crescimento ilimitado | le corbusier
 fonte: www.miesbcn.com



museu de crescimento ilimitado | le corbusier
 fonte: www.miesbcn.com



den haag gemeentemuseum | hendrik berlage
 fonte: www.gemeentemuseum.nl



den haag gemeentemuseum | hendrik berlage
 fonte: www.mimoa.eu



boîte en-valise | duchamp
 fonte: www.guggenheim-venice.it

sões (180mx100m), na qual o museu se desenvolvia, era constituída por um sistema de galerias, em espiral quadrada, ao longo de cerca de dois quilómetros e meio. As galerias dividiam-se em três percursos paralelos, correspondentes às três temáticas expositivas: as obras, os lugares e as épocas da história da terra e das civilizações. Para aceder ao museu, o visitante subia ao topo da pirâmide do qual desceria pelas galerias até à praça do museu.

Pré-anunciando a possibilidade de novos caminhos na configuração de espaços expositivos através da ruptura com a linguagem formal vigente, o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (1886|1969), marcou a história da arquitetura. Construído como estrutura temporária para a Exposição Internacional de 1929 de Barcelona, o edifício distinguiu-se pela forma como a envolvente assumiu um papel protagonista e pela forma como o próprio edifício se transformou em elemento expositivo: *de facto o pavilhão de Mies, mais do que expor, expõe-se!*⁶⁰ Apresentando uma planta livre e adoptando a transparência nas fachadas, Mies estabeleceu uma clara relação entre interior/exterior e ao mesmo tempo exprimiou uma liberdade inovadora nos museus.

Em 1930 Le Corbusier publicou na revista *Cahier d'art*, um novo projeto: o Museu de Crescimento Ilimitado. Procurando resolver os problemas de flexibilidade de exposições e crescimento do acervo, o arquiteto desenvolveu o edifício a partir de um módulo de base quadrada. Assente sobre pilotis, a planta foi definida em espiral quadrada, na qual o percurso pelas galerias poderia crescer ilimitadamente, contornando o edifício. O acesso era feito ao nível térreo, pelo centro do edifício onde, através de uma rampa, se acedia à sala principal.

Com o projeto do Museu de Crescimento Ilimitado, Corbusier criou a máquina de expor. O museu, livre dos caracteres arquitectónicos do museu tradicional, *o museu não precisa de fachadas*⁶¹, inaugura o museu moderno, com a invenção das paredes móveis, com a construção em partes e com a dissolução da espacialidade da galeria clássica de exposição.

O Den Haag Gemeentemuseum (1930|35), em Haia, de Hendrik Berlage (1856|1934), *concretiza uma obra que a historiografia não tem valorizado, mas que possui uma importância inegável no panorama das arquiteturas museais deste século.*⁶² Adaptando uma estrutura de edifícios residenciais, o museu assumiu-se como um edifício público, no qual Berlage introduziu componentes inovadoras: um auditório, áreas para exposições temporárias e áreas para serviços internos, revelando a compreensão da complexidade crescente do funcionamento e requisitos do programa do museu.

A exigência de Marcel Duchamp (1882|1968) da total dissolução do museu, com os seus *objects trouvés* surrealistas e com as suas propostas de um minúsculo museu portátil (1936|41), abriu novos caminhos para as exposições e para os museus. A este respeito, Josep M. Montaner afirma: *Partindo da vontade de esvaziamento crítico da obra de arte, Duchamp chegou à total problematização do espaço da galeria de arte e da organização do museu, criando peças como o seu museu portátil ou Boîte en valise, como seus objetos encontrados, como seu Grand Verre ou como suas intervenções contra o espaço expositivo nas mostras do Surrealismo, em 1938 e 1942.*⁶³

59. *A Cidade Mundial é o escritório de negócios do mundo, a sede social da grande sociedade anónima dos interesses do mundo. Ela deve ser o lugar de concentração da estatística e do documento, o lugar de debate distanciado das paixões, fora das crises. Será, por outro lado, o centro das investigações e o receptáculo das propostas.* in LE CORBUSIER (2004). *Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, p.212.

60. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.102.

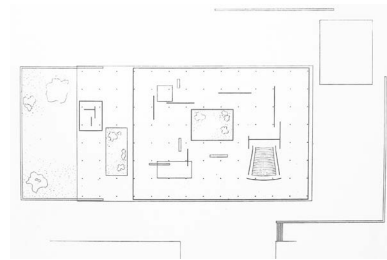
61. Le Corbusier, in PERESSUT, Luca B., op. cit., p.24.

62. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.103.

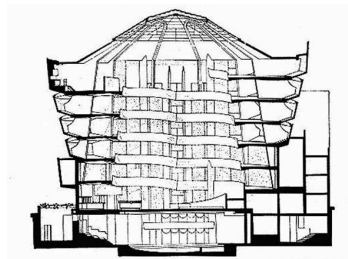
63. MONTANER, Josep M. (2003). *Museus para o século XXI*, p.110.



kröller müller museum | henry van de velde
 fonte: fonte GUIMARÃES, Carlos (2004), p.106.



planta | museu para uma cidade pequena | mies
 fonte: CARTER, Peter (1999), p.97.



corte | museu guggenheim | frank lloyd wright
 fonte: www.archdaily.com



museu guggenheim | frank lloyd wright
 fonte: www.archdaily.com

Os museus térreos foram considerados por Nikolaus Pevsner uma inovação do século XX e o Kröller Müller Museum, em Otterlo (1937|54), o seu primeiro exemplo importante.⁶⁴ Projetado por Henry van de Velde (1863|1957), expressou através do seu funcionamento, num só piso, e do seu conjunto quase extensível de salas, a ideia de museu em contínua construção.

Continuando a contrariar a prática museológica corrente, Mies van der Rohe apresentou em 1942 a proposta do Museu para uma Cidade Pequena. Pensado como lugar de contemplação artística e conexão entre arte, arquitetura e paisagem, o museu foi concebido como um grande espaço, permitindo o máximo de flexibilidade e integração com o exterior. Eliminando a parede arquitectónica que serve de fundo neutro ao espaço de exposição, Mies defendeu a paisagem como o melhor enquadramento para as obras de arte.

No Museu Solomon R. Guggenheim (1943|59), em Nova Iorque, Frank Lloyd Wright (1867|1959) propôs um novo conceito: estruturado através de uma rampa helicoidal, criando um percurso contínuo em torno de um grande átrio central, este museu gerou grande polémica na sua época, não apenas pela implantação contrastante com a malha urbana de Manhattan, mas também por colocar em causa os sistemas tradicionais de exposição da arte. Neste projeto, a arquitetura assumiu o papel de protagonista do espaço museológico, sobrepondo-se aos conteúdos expositivos: *sensational it surely is, but it is also about everything a museum should not be*.⁶⁵

Na obra *Museus para o século XXI*, Montaner inicia o primeiro capítulo, intitulado *O museu como organismo extraordinário*, com a seguinte constatação: *No amplo panorama da arquitetura de museus, destaca-se em primeiro lugar aquele museu que se configura como organismo singular, como fenómeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível. (...) tem como ponto de partida o Museu Guggenheim de Nova Iorque (...), concebido como resposta à arquitetura de arranha-céus escalonados e prismáticos da cidade. Wright inaugurava então o caminho do museu como entorno artístico, como grande escultura inspirada em formas orgânicas, como contentor extraordinário em estreita relação com o contexto urbano, síntese das formas telúricas da natureza e das formas mecânicas do mundo da máquina (...) foi também ele quem concebeu a solução que convertia o museu num percurso gerador de movimento contínuo. Era o primeiro grande passo para evoluir da caixa estática e fechada, académica e simétrica, para uma forma inédita e cinemática; um novo museu activo e dinâmico, configurado, neste caso, em espiral*.⁶⁶

No final da Segunda Guerra Mundial iniciou-se um movimento de renovação na museologia, com a formulação de novos princípios e práticas, que procuraram imprimir aos museus um carácter dinâmico, de centros de informação, lazer e de educação. Desta forma, à conservação e exibição de acervos foram somadas novas atribuições ao museu, por exemplo, atividades educativas e eventos culturais.

Em 1946 com a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), na esfera da UNESCO⁶⁷, incrementaram-se as discussões e proposições em torno da transformação das instituições museológicas. Desde a sua fundação procura formular, sucessivamente, uma definição actualizada e oficial de museu.

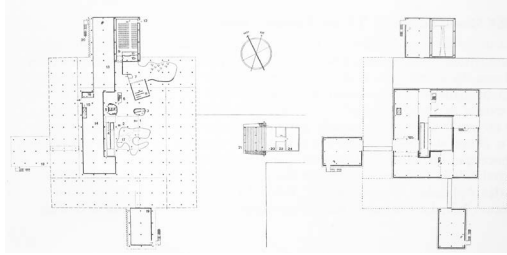
André Malraux (1901-1976) criou o conceito de *museu imaginário* quando em 1947 es-

64. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p.138.

65. ibidem.

66. MONTANER, op. cit., p.12.

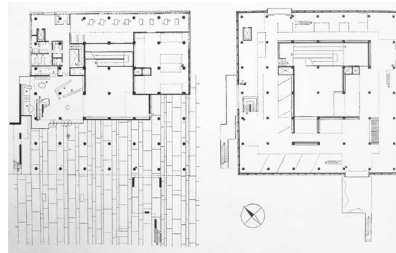
67. UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.



plantas | museu de ahmedabad | le corbusier
 fonte: BOESIGER, Willy (1994). p.239



museu de ahmedabad | le corbusier
 fonte: www.fondationlecorbusier.fr



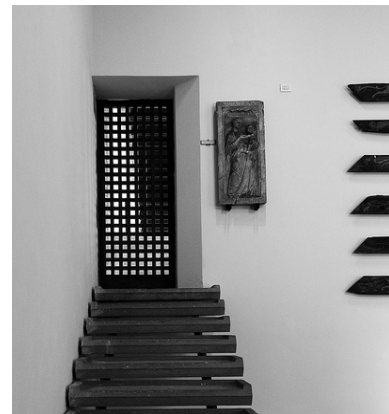
plantas | museu de arte ocidental | le corbusier
 fonte: BOESIGER, Willy (1994). p.234



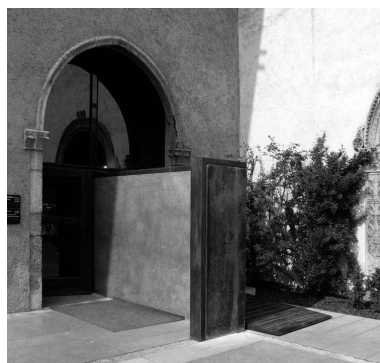
museu de arte ocidental | le corbusier
 fonte :www.fondationlecorbusier.fr



palazzo abatellis | carlo scarpa
 fonte: www.flickr.com



palazzo abatellis | carlo scarpa
 fonte: www.flickr.com



museu castelvecchio | carlo scarpa
 fonte: www.flickr.com



museu castelvecchio | carlo scarpa
 fonte: www.flickr.com

creveu o livro *Le musée Imaginaire*. O autor considerava que a reprodução de obras de arte através da fotografia impressa seria uma forma privilegiada de dinamizar o contato do grande público com o mundo da arte, promovendo um imaginário individual ou coletivo susceptível de configurar uma primeira forma de museu virtual.

Le Corbusier construiu dois museus no final da década de cinquenta: o Museu de Ahmedabad na Índia (1956-57), e o Museu de Arte Ocidental em Tóquio (1957-59). Os dois projetos apresentavam volumes paralelepípedicos assentes em pilotis, estrutura modelada cuja aparente rigidez era claramente contrariada numa organização espacial inventiva, quer pela organização dos espaços que as plantas ilustram, quer pela exploração dos volumes internos. A definição dos espaços expositivos assentava num sistema de sala-percurso que se desenvolvia perifericamente em torno do espaço nuclear, numa afirmação de espaço contínuo.

Segundo Carlos Guimarães, *o caso particular italiano distingue-se pelo seu não alinhamento na construção de novos museus. Tal facto deve-se, sobretudo, a uma tradição própria de utilizar edifícios existentes para a criação de espaços museológicos, numa combinação em que a obra de arte, a História e a proteção-recuperação do património se conjugam em realizações comuns*.⁶⁸ Esta tradição foi marcada pelas intervenções e adaptações de monumentos históricos que o arquiteto Carlo Scarpa (1906|78) desenvolveu na década de 50, de que são exemplo o Museu de Arte do Palazzo Abatellis (1953|54) em Palermo e o Museu de Castelvecchio (1956|64) em Verona. Acerca dos seus trabalhos, os autores Klaus Frahm e Sergio Los escrevem: *A arquitetura de museu não é para Scarpa apenas um lugar que serve para instalar as obras de arte, nem uma máquina para expor. É um instrumento crítico que torna as obras de arte perceptíveis e compreensíveis*.⁶⁹

A presente configuração do Palazzo Abatellis resulta da colaboração entre Giorgio Vigni e Carlo Scarpa. O projeto teve como principal objetivo *live... in harmony the architecture of the palace and its content*.⁷⁰ Aqui, o espaço expositivo foi dividido em duas zonas: o piso térreo foi destinado à escultura e o piso superior à pintura, excepcionando-se a obra *The triumph of the death*, localizada na parte interior da antiga capela do convento, à qual foi conferida uma posição privilegiada, iluminada pela luz zenital da cúpula. O projeto expositivo das peças consistiu na criação de suportes metálicos e de madeira e na localização destas em fundos coloridos, o que, de acordo com a estrutura do museu, foi revolucionário.

No Museu de Castelvecchio Carlo Scarpa usou a arquitetura para explicar a história de um restauro pois considerou que em Castelvecchio *tudo era fraude*.⁷¹ A sua intervenção passou, não só pela criação de novos acessos e de um novo sistema de iluminação, mas também pela aplicação de novos materiais que dialogam com o edifício existente. Para expor as peças Scarpa concebeu *socos, sistemas de suspensão ou construções de suporte relacionados sempre diretamente com o objecto exposto (...)* *ousou combinações fora do habitual, serviu-se do efeito da perspectiva, para tornar possível descobertas e, em especial, interessou-se pela justa orientação das telas em relação à luz. Colocou parcialmente quadros em cavaletes (...) para incitar o espectador a aproximar-se e a prestar atenção ao quadro*.⁷²

64. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p.138.

65. ibidem.

66. MONTANER, op. cit., p.12.

67. UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

68. GUIMARÃES, Carlos, op. cit., p.133.

69. FRAHM, Klaus; LOS, Sergio (2002). *Carlo Scarpa*, p.83.

70. in www.regione.sicilia.it

71. FRAHM, Klaus; LOS, Sergio, op. cit., p.77.

72. ibidem, p.81.



masp | lina bo bardi
 fonte: www.masp.art.br



masp | lina bo bardi
 fonte: www.masp.art.br



new national gallery | mies van der rohe
 fonte: www.archdaily.com



new national gallery | mies van der rohe
 fonte: www.archdaily.com

O edifício do Museu de Arte de São Paulo (MASP – 1957|68), projetado por Lina Bo Bardi (1914|1992) foi idealizado como um marco urbanístico na cidade. A arquiteta tornou permeável o espaço à cota da rua ao criar um edifício suspenso, assente em quatro pilares. Albergando a pinacoteca no segundo andar numa área de 2100m² Lina Bo Bardi procurou aqui conquistar os espaços circunvizinhos, assim as paredes das salas de trabalho, ao longo do corredor, bem como da pinacoteca são de vidro, possibilitando o contacto visual com os espaços técnicos do museu e as suas funcionalidades. De planta livre, o espaço expositivo permanente foi organizado com suportes em acrílico para as obras de arte, colocadas soltas, sem qualquer agrupamento cronológico, numa expressa vontade de levar o observador a confrontar-se com a singularidade de cada uma, permitindo assim uma visão abrangente e inédita do acervo e a potenciação de percursos. Por trás das obras foram colocados os textos explicativos ilustrados com reproduções, gravuras, mapas, gráficos e documentos que pudessem ajudar o visitante a compreender a obra em questão. Desta forma, Bo Bardi baseou-se num modelo de exposição que favorecia a relação entre os diferentes objetos expostos e a sua fruição e explorou a relação entre o espectador, o espaço, o objecto e a arquitetura, em oposição à concepção museográfica instituída na altura que se baseava no isolamento da obra de arte. Segundo Montaner *a arquiteta brasileira (...) criou uma museografia impactante e polémica, radicalmente popular e realista (...) baseada em cubos de concreto que sustentam um cristal que serve de apoio às pinturas, o que potencializa um espaço interior totalmente livre, com pinturas flutuando em um universo de luz. Esta experiência de dispor toda a arte acessível, sem hierarquias e sem condicionantes de ordem cronológico ou de escolas, só poderia acontecer no Novo Mundo, em uma América Latina na qual o legado da história de arte chegava de uma só vez, como um todo que se fazia visível e contemporâneo*.⁷³

Para Françoise Choay, os anos 60 assinalaram *em todo o mundo um momento de viragem na história dos museus de arte. Os objectivos, a organização, a gestão e o público mudam. A permanência do nome oculta uma transformação rápida que constitui uma revolução comparável àquela que, no Quattrocento, fez emergir a coleção, antecedente ao museu*.⁷⁴ Foi a partir desta década que os museus iniciaram um processo de reformulação estrutural. Procurando compatibilizar as suas atividades com as novas exigências da sociedade, começaram a ganhar relevância os temas mais ligados ao quotidiano. Assim, com a transformação das ciências sociais, a museologia deixou de ser a ciência dos museus e passou a ser uma ciência social e começou a trabalhar as relações entre a obra e o público, dando origem a novas tipologias de museus.

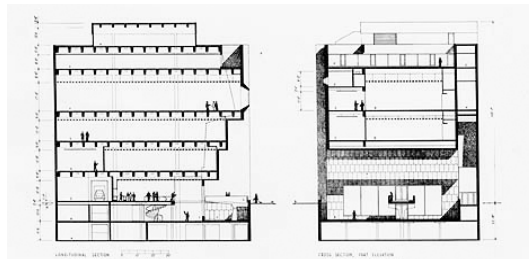
Josep Montaner refere que *no decorrer do século XX, o museu dirigiu-se continuamente para seus limites, tentando rompê-los e ultrapassá-los, revitalizando as críticas das vanguardas artísticas ao museu, reconhecendo especialmente o carácter problemático de qualquer lugar dedicado à arte contemporânea. Durante o período da cultura pós-moderna, consolidou-se a ideia genérica do antimuseu como crise definitiva da caixa branca, pura e definida da arquitetura moderna, seguindo o impulso de ampliação das possibilidades de conteúdos e continentes para um museu*.⁷⁵

Na New National Gallery (1962|68) em Berlim, Mies van der Rohe reflete alguns dos princípios essenciais da arquitetura do Movimento Moderno: a procura de harmonia entre a forma e a função e a utilização preferencial de novos materiais construtivos como o betão, o aço e o vidro. O edifício quase que subentende dois edifícios distintos: o pavilhão principal, envidraçado, transparente, fluido e aberto, marcado por uma forte

73. MONTANER, op. cit., p.39.

74. Françoise Choay, *Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural*, in AV Arquitectura Viva – Monografías, no38, p.17.

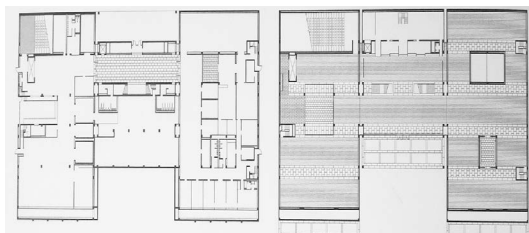
75. MONTANER, op. cit., p.110.



cortes | whitney museum | marcel breuer
 fonte: www.aaa.si.edu



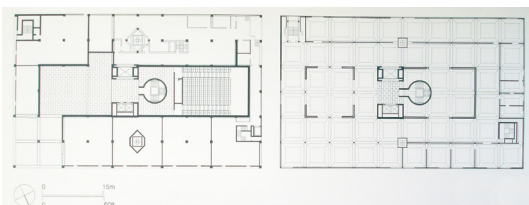
whitney museum | marcel breuer
 fonte: www.whitney.org



museu de arte kimbell | louis kahn
 fonte: McCARTER, Robert (2005). p.342



museu de arte kimbell | louis kahn
 fonte: www.kimbellart.org



centro de arte britânica | louis kahn
 fonte: McCARTER, Robert (2005). p.370



centro de arte britânica | louis kahn
 fonte: www.britishart.yale.edu

horizontalidade e pela ideia de liberdade na exposição das obras de arte e a plataforma subterrânea, compartimentada e sem contato aparente com o exterior.

No prefácio do texto que Marcel Breuer (1902|81) entregou com a proposta do projecto para o Whitney Museum (1963|66), em Nova Iorque, podia ler-se: *Um museu em Manhattan, como é que deve ser?... é mais fácil dizer primeiro como é que não deve ser. Não deve ser parecido com um edifício comercial ou de escritórios, nem como uma casa de espetáculos. A sua forma e materiais devem ter identidade e peso junto da vizinhança de arranha-céus de cinquenta pisos, de pontes compridas no ambiente de uma selva vibrante e colorida que é a nossa cidade. Deverá ser uma unidade independente e segura de si mesma, exposta à história e deverá simultaneamente, ter uma ligação visual com a rua que seja adequada a albergar arte do século XX. Deverá converter o dinamismo da rua na sinceridade e profundidade inerentes à arte.*⁷⁶ Breuer desenhou para o Whitney Museum três pisos distintos para exposições, com escassas janelas e sem estruturas internas de apoio, nos quais as áreas mais pequenas se destinavam à exposição da coleção permanente. À cota da rua situava-se o átrio da entrada, enquanto na cave ficavam o café e a loja do museu. No site do museu pode ler-se: *Considered somber, heavy, and even brutal at the time of its completion in 1966 (an inverted Babylonian ziggurat, according to one critic), Breuer's building is now recognized as daring, strong, and innovative.*⁷⁷

Relativamente aos museus de Louis Kahn (1901|74), Luis Fernández-Galiano refere que estes se apresentam como *uma via de compatibilização e equilíbrio entre a funcionalidade do espaço museológico e a qualidade arquitectónica.*⁷⁸

No Museu de Arte Kimbell (1966|72), em Fort Worth, *a apresentação cuidadosamente neutral dos espaços, com incidência perfeita da luz natural através de claraboia, tornam este edifício um dos exemplos mais representativos da arquitetura moderna de museus.*⁷⁹ Implantado numa grande área de parque, no centro da cidade, o edifício, para além das salas expositivas, integrava um centro para música, teatro e outras atividades educativas e culturais. O edifício era constituído por um conjunto de abóbadas de betão (6,1m de largura e comprimentos variáveis) apoiadas apenas nos extremos, permitindo deixar o interior livre de obstáculos. As salas eram iluminadas pela luz difusa que entra pelas claraboias que percorrem o comprimento de cada tecto abobadado.

O Centro de Arte Britânica de Yale (1969|74), em New Haven, foi o primeiro museu nos Estados Unidos da América a incorporar lojas no seu projeto, que se desenvolviam à cota da rua. Localizado no centro da cidade, a utilização do aço e do vidro no exterior do edifício conferiram-lhe uma presença monumental. O museu foi desenvolvido em quatro pisos organizados em torno de dois pátios e o seu interior foi revestido com materiais naturais, como o mármore travertino, o carvalho branco e o linho belga. Com a utilização da luz natural difusa, Kahn conferiu intimidade às galerias.

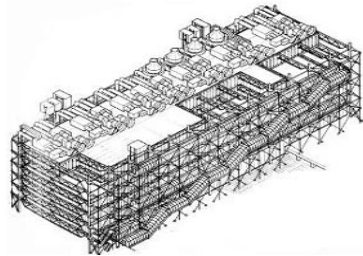
A discussão em torno do papel do museu nas sociedades contemporâneas intensificou-se na década de setenta. Iniciou-se um movimento pela renovação da museologia, que redefiniu o papel da instituição museal e elegeu o público como principal objetivo. Na IX Conferência (1971), realizada em Paris e Grénoble, o ICOM discutiu o tema *O museu ao serviço do homem presente e futuro*. No ano seguinte, em maio de 1972, a UNE-

76. COBBERS, Arnt (2007). *Marcel Breuer*, p.81.

77. in www.whitney.org

78. Luis Fernández-Galiano, op.cit., p.06.

79. LAMPUGNANI, Vitorio M.; SACHS, Angeli (1999). *Museus para o novo milénio: conceitos, projectos, edifícios*, p.12.



centro georges pompidou | renzo piano, richard rogers
 fonte: www-annexe.ia27.ac-rouen.fr



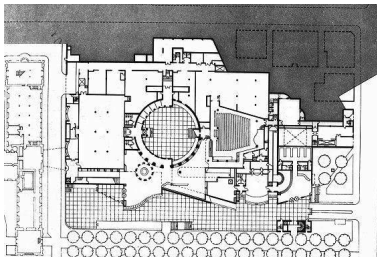
centro georges pompidou | renzo piano, richard rogers
 fonte: www.centrepompidou.fr



carré d'art de nîmes | norman foster
 fonte: www.fosterandpartners.com



fondation cartier | jean nouvel
 fonte: www.archdaily.com



staatsgalerie | james stirling
 fonte: www.archdaily.com



staatsgalerie | james stirling
 fonte: www.archdaily.com



museu de arte romana | rafael moneo
 fonte: www.flickr.com



museu de arte romana | rafael moneo
 fonte: www.flickr.com

SCO promoveu a Mesa Redonda de Santiago do Chile, evento que constituiu um marco no processo de renovação da museologia por definir um novo papel do museu como instituição comprometida com a transformação social. Intensificando estas renovações, realizou-se em 1984, o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM), em Quebec, no Canadá. As novas orientações afirmaram o compromisso do museu com a concepção antropológica de cultura, de carácter abrangente, compreendida como um sistema de significações que permitem comunicar, reproduzir, vivenciar um modo de vida global distinto, e que está envolvida em todas as formas de atividade social. Contrapondo-se à museologia tradicional, a nova museologia passou a estar ligada a três dimensões: o espaço, o tempo e a dimensão humana, favorecendo o engrandecimento do património a ser preservado e divulgado. O papel do museu foi então redefinido tendo como objectivo o público usuário, imprimindo-lhe uma função crítica e transformadora na sociedade. Neste âmbito, Francisca H. Hernández declara: *La idea principal de la nueva museología es el museo visto como ente social y adaptado, por tanto, a las necesidades de una sociedad en rápida mutación. Desde este punto de vista, se ha intentado desarrollar un museo vivo, participativo, que se define por el contacto directo entre el público y los objetos mantenidos en su contexto. Es la concepción extensiva del Patrimonio, que hace salir el museo de sus propios muros.*⁸⁰

No decorrer da década de setenta, a procura pela flexibilidade espacial associou-se aos avanços da tecnologia. Foi neste contexto que surgiu um novo paradigma: o Centro Georges Pompidou, em Paris (1972|77). Desenhado pelos arquitetos Renzo Piano (1937-) e Richard Rogers (1933-), o edifício é uma realização da retórica tecnológica e infra-estrutural do Archigram.⁸¹ Assemelhando-se a uma refinaria de petróleo, o edifício, exemplo da arquitetura high-tech, apresentou as estruturas técnicas na fachada: a estrutura em aço, as escadas rolantes e as grandes tubulações. Esta imagem contrastava em absoluto com o contexto urbano e, ao mesmo tempo, era totalmente alheia ao imaginário tradicional da arquitetura museológica. Não obstante, o Centro Pompidou rapidamente transformou a controvérsia em sucesso popular, tornando-se uma das principais atracções turísticas de Paris.⁸² Esta obra contribuiu para a renovação da imagem das instituições museológicas, transformando radicalmente o conceito de equipamento cultural: o museu passou a ser assumido como um espaço ligado ao quotidiano de um público alargado, paralelamente, sublinhou a importância dos espaços exteriores adjacentes enquanto complemento do programa desenvolvido no interior do edifício. A inovação na concepção do Centro Pompidou e de outros museus pós-modernos, gerou o debate acerca da espetacularização do museu. Em 1979, o Comité International pour les Musées et Collections d'Art Moderne (CIMAM), reuniu-se em Paris para debater o tema *Pour une architecture des musées d'art moderne*. Uma das principais questões aqui abordadas foi o papel do museu: servir a obra de arte ou ser uma obra de arte. Questão esta que ainda hoje subsiste, principalmente, no que concerne ao museu de arte contemporânea.

A aplicação de novos materiais e tecnologias à construção de museus foi posteriormente desenvolvida por outros arquitetos, de que são exemplo: o Sainsbury Centre for Visual Arts (1974|77) e o Carré d'Art de Nîmes (1984|92) ambos de Norman Foster, e a Fondation Cartier pour l'art Contemporain (1991|94), em Paris, de Jean Nouvel. O movimento pós moderno também influenciou a concepção dos museus. A valorização dos elementos arquitectónicos de inspiração clássica, está patente, por exemplo, na Staatsgalerie (Estugarda, 1977|84), de James Stirling (1926|92) e no Museu de Arte Romana (Mérida, 1980|86) Rafael Moneo (1937-).

81. HÉRNANDEZ, Francisca H., op. cit., p.75.

82. FRAMPTON, Kenneth, op. cit., p.347.

83. BARRANHA, Helena, op. cit., p.16.

*Stirling conseguiu realizar um edifício que, graças ao seu programa estético subjacente, se tornou instantaneamente num local de peregrinação para arquitetos e alunos de arquitetura de todo o mundo*⁸³, pois o edifício foi projetado de forma a que cada parte do programa fosse autónoma e adoptasse uma linguagem arquitectónica distinta.

*O Museu de Arte Romana foi a situação culminante na redefinição do museu como síntese, tanto da recriação tipológica através de um sistema repetitivo de naves, salas e passarelas, quanto da capacidade da expressão do conteúdo, por sua forma de armazém de vestígios arqueológicos, suas referências às grandes dimensões dos arcos romanos e sua textura inspirada nas paredes de tijolo aparente. Além disso, este é um caso em que se realizou uma obra-prima pela ajustada e adequada relação entre a forma dos espaços, a museografia de vitrines, peanhas, suportes, e as qualidades das peças arqueológicas.*⁸⁴

*Sobre a nova museologia, Luis A.Fernández afirma lo cierto es que algunos museos de las décadas de los ochenta y noventa, (...), se han constituido en paradigmas de la renovación museológica, en auténticos hitos de la consagración de una ciencia eminentemente interdisciplinar, activa e social. Los nuevos museos resultan una consecuencia del desarrollo y revitalización recíprocas de que son deudores ellos y la museografía/museología, en ese viaje tan intenso que vienen compartiendo en las dos últimas décadas.*⁸⁵

A partir da década de 80 o conceito de museu é sucessivamente reformulado face às alterações de ordem social, económica e cultural que caracterizam a época contemporânea. O museu torna-se um programa privilegiado na obra dos principais arquitetos da atualidade, que encontram no espaço dedicado à arte a possibilidade de materializar alguns dos seus ideais estéticos. Deste modo, os protagonistas da arquitetura das últimas décadas assinam projetos de museus, que mesmo antes de serem construídos, se convertem em obras mediáticas.⁸⁶

Lampugnani, acerca da arquitetura de museus dos anos 80 verifica que: *a par da experimentação urbanística, tipológica e formal, a criação dos espaços para exposições se revela frequentemente como um elemento obrigatório. Arquitetos como Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Oswald Mathias Ungers e Josef Kleihuer prestaram-se exemplarmente na concepção urbanística. Robert Venturi e Denise Scott-Brown, Norman Foster, Jean Nouvel, Renzo Piano e Rem Koolhaas procuraram soluções coerentes e consequentes para os novos programas funcionais; Hans Hollein, Ioh Ming Pei, Richard Meier, Rafael Moner e Juan Navarro Baldeweg encontram-nos nos estilos primordiais da arquitectura, bem como no modernismo clássico do passado recente.*⁸⁷

Na década de 90 verifica-se a coexistência de posturas dispare. *A juntar-se ao novo historicismo e ao expressionismo tecnológico, ao pós modernismo e ao desconstrutivismo, surge uma nova corrente da arquitectura: o minimalismo. (...) Esta nova vertente parece ser particularmente significativa para a arquitectura de museus. A sua descrição característica primordial do minimalismo, equivale, à primeira vista, a tudo o que é representado pela mais alta tradição da construção museológica. Ela parece predestinar a nova geração de museus a novamente servir a arte, a maior reverência que lhe pode ser prestada.*⁸⁸

84. LAMPUGNANI, Vittorio M.; SACHS, Angeli, op. cit., p.13.

85. FERNÁNDEZ, Luis A. (1999). Introducción a la nueva museología, p.10.

86. MONTANER, op. cit., p.63.

87. LAMPUGNANI, Vittorio M.; SACHS, Angeli, op. cit., p.13.

88. BARRANHA, Helena, op. cit., p.17.

Nas últimas décadas o museu tem-se vindo a adaptar às mudanças do contexto histórico, social, económico e cultural. Transformando-se num objeto de destaque na contemporaneidade, o museu ganhou cada vez mais importância nos processos de renovação urbana, tanto no que se refere à criação de uma imagem emblemática como factor económico de atração de um grande público consumidor.

Os novos museus, segundo Montaner, têm como característica predominante a complexidade do programa, a substituição do espaço flexível pelas tradicionais salas e galerias, a excelência dos métodos de conservação, exibição e iluminação dos objetos, e um papel urbano importante como monumento e lugar da arte.

II . espaços museológicos contemporâneos

A evolução dos museus e da sua relação com os públicos determinou a necessidade de encontrar resposta a soluções mais complexas que apenas a de instalar em boas condições as colecções. A democratização da cultura, o aumento exponencial do turismo – também do turismo cultural – o desenvolvimento crescente da relação escola-museu, a necessidade de gerar receitas, a indispensabilidade de criar boas condições de conforto e lazer para os públicos, obrigam profissionais de museus e arquitectos a preocuparem-se com a instalação de novos serviços, como lojas, cafetarias e restaurantes, a anteciparem fluxos de visitantes, a organizarem as diferentes áreas em função de circulações públicas ou restritas, a agilizarem acessos de pessoas e materiais.¹

Podemos organizar o programa do museu em duas dimensões essenciais: dimensão visível e dimensão invisível. Por dimensão visível, entenda-se os espaços que podem ser visitados e utilizados pelos visitantes, ou seja os espaços públicos (recepção, loja, restaurante ou cafetaria, sanitários) e espaços controlados (galerias de exposição permanente e temporária, auditório ou sala polivalente, biblioteca e áreas educativas).

A dimensão invisível contém os espaços cujo acesso é restrito a um público específico (especialistas e estudantes) e aos funcionários do museu, tratando-se por isso de espaços privados (gabinetes da direcção, arquivos, oficinas de restauro, sala de registo de entrada e saída de obras, reservas, áreas técnicas).

As duas dimensões referidas apontam para usos distintos e claros, tanto a nível de conteúdo como de utilização do espaço do museu.

1. OLEIRÃO, Manuel B. (2004). Prefácio in NEVES, José M. (dir.) (2004). Arquitectura Ibérica: Museus Museos. p.6.

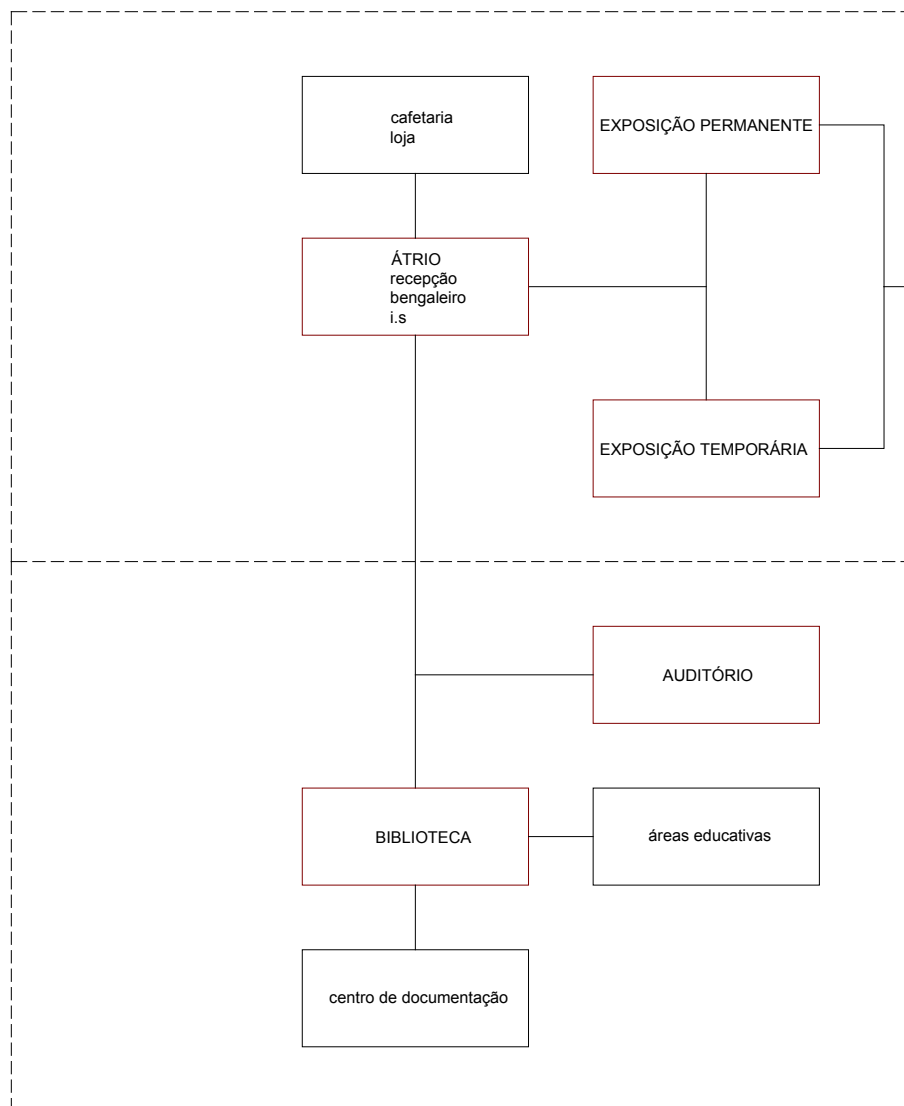
dimensão visível

A transição entre o exterior e o museu deve ser feita num átrio amplo onde se estabelece o primeiro contacto entre o museu e o público. Aqui o visitante terá acesso às informações acerca das exposições e atividades do museu. Contíguo ao átrio devem localizar-se as instalações sanitárias, o bengaleiro, a loja e o restaurante ou cafetaria bem como o acesso, controlado, às salas expositivas.

As salas expositivas, permanentes e temporárias, são, sem dúvida, os espaços com maior importância no programa do museu. São os espaços que fornecem as condições necessárias e ideais para mostrar a coleção.

A biblioteca de um museu contém, principalmente, um acervo constituído por livros, revistas e catálogos das áreas abrangidas pela própria coleção.

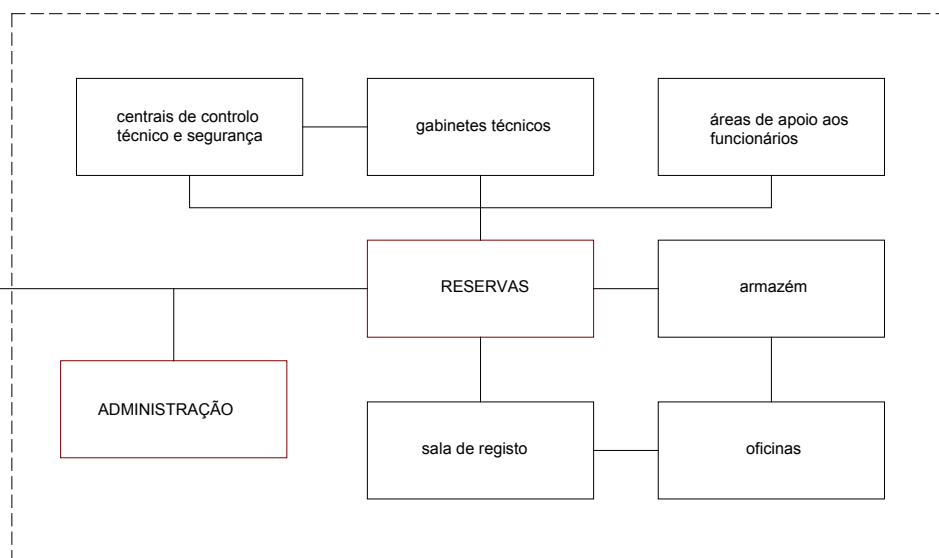
As áreas educativas são espaços polivalentes que devem estar preparados para realizar espetáculos e atividades variados.

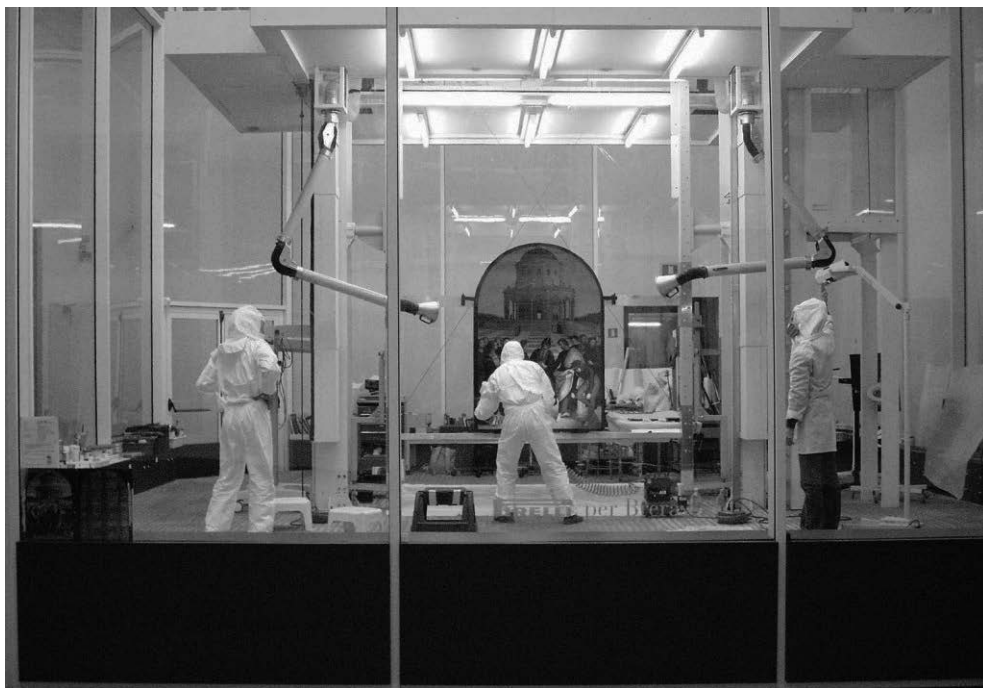


dimensão invisível

Os espaços privados do museu são, habitualmente, reservados à direção, conservação, serviços administrativos e funcionários de segurança e limpeza. Para além dos gabinetes dos técnicos existem um conjunto de áreas de apoio a todos os funcionários (instalações sanitárias, vestiários, copas, arrumos...).

As reservas são o lugar onde se armazenam as peças da coleção que não estão em exposição e devem ter condições ambientais adequadas aos diferentes tipos de objetos e materiais que os constituem, com vista a preservação e conservação dos mesmos. Próximas às reservas devem situar-se as salas de registo, os armazéns de materiais de exposição e embalagem, áreas de montagem e de quarentena.





pinacoteca de brera
fonte: <http://pinacotecabrera.org>

museu . comissário . artista

A imagem apresentada ao lado mostra-nos um laboratório de vidro. Este está instalado na sala principal da Pinacoteca de Brera em Milão. Nesta podemos ver os profissionais a restaurarem uma das obras da coleção, *O Casamento da Virgem* de Rafael, bem como toda a parafernália necessária a estes trabalhos. Há neste caso uma clara intenção, por parte da direção da Pinacoteca, em mostrar aos visitantes estes processos. Tornaram visível um espaço que habitualmente pertence à dimensão invisível do museu.

Museu, Comissário e Artista. São estas as três entidades que promovem as interações entre os espaços visíveis e os espaços invisíveis e que, conseqüentemente, perturbam a ordem estabilizada do museu.

O Museu quer enquanto espaço arquitectónico quer enquanto instituição.

O Comissário quer pela direção artística do museu quer pelo curador.

O artista com as suas produções artísticas.

O museu enquanto edifício tem uma estrutura clara a nível espacial e funcional e por isso é, normalmente um agente fixo sujeito às ações dos comissários e dos artistas que objectivamente “pervertem” as dimensões do museu.

O meu trabalho procura, do ponto de vista arquitectónico, sistematizar a forma como o comissário e o artista ativaram as interações entre a visibilidade e a invisibilidade dos espaços do museu.

Dessacralização | s. f.

Derivação fem. sing. de dessacralizar.

Acto ou efeito de dessacralizar – tirar ou perder o carácter sagrado.

III . interações entre a dimensão visível e a dimensão invisível

dessacralização

Por dessacralização da arte e dos espaços museológicos compreendemos todo o tipo de desmistificação da obra de arte e dos programas arquitectónico e museológico do museu.

O século XX foi marcado pela democratização e dessacralização dos espaços museológicos. O questionamento dadaísta através de Marcel Duchamp (1887-1968) e os seus ready made veio por em causa o processo artístico institucionalizado. Mais do que questionar a natureza da arte a atitude de Duchamp pode ser analisada do ponto de vista da dessacralização do espaço expositivo. Duchamp chegou à total problematização do espaço da galeria de arte e da organização do museu, criando peças como o museu portátil (Boîte en valise), como os seus objectos encontrados, como o seu Grand Verre ou como as suas intervenções contra o espaço expositivo nas mostras do Surrealismo (1938-42). Esta atitude foi levada ao limite por Andy Warhol (1928-1978) ao colocar no espaço do museu peças que podiam ser encontradas nas prateleiras de um supermercado. A obra Brillo Box (1964) distancia-se da concepção clássica de representação para dessacralizar o espaço expositivo ao legitimar um objecto de produção industrial como obra de arte.

Nos exemplos escolhidos temos diferentes formas de olhar o espaço museológico e a obra de arte.

Em *Cubos do Porto* o artista Gregor Schneider subverteu o percurso definido pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira e usou a porta de saída de emergência do pátio sul como entrada da exposição e transformou e apagou os espaços expositivos.

Thomas Hirschhorn em *Anschool II* forrou as paredes das salas de Serralves anulando o espaço arquitectónico.

No projeto arquitectónico do MUDE os arquitetos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena em cooperação com a diretora Bárbara Coutinho planearam desde o início as relações entre o visível/invisível entre o acabado/inacabado.

Em *Unveiled Revealed* Pedro Cabrita Reis destruiu a suposta neutralidade do espaço expositivo e revelou as estruturas e materiais que existem por de trás das paredes brancas.



vista pátio do ulmeiro
fonte: autora



cubos do porto | gregor schneider
fonte: www.gregorschneider.de



cubos do porto

Museu de Arte Contemporânea de Serralves . Porto
07 maio a 10 julho 2005
Ulrich Loock
Gregor Schneider

localização
data
curadoria
artista

O tema da duplicação chama a atenção para as usuais expectativas em termos de autenticidade e originalidade dos trabalhos artísticos. De algum modo, Schneider obtém a contraprova através da forma como trata os objectos que retira dos seus espaços e os que encontra ou cria.⁰¹

01. ENGELBACH, Barbara. *Espaço – relíquia – escultura*. in SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich (concep.) (2005). *Gregor Schneider*. p.9.



percurso habitual proposto pelo arquitecto

acesso ao museu
rua d.joão de castro

entrada museu | exposições

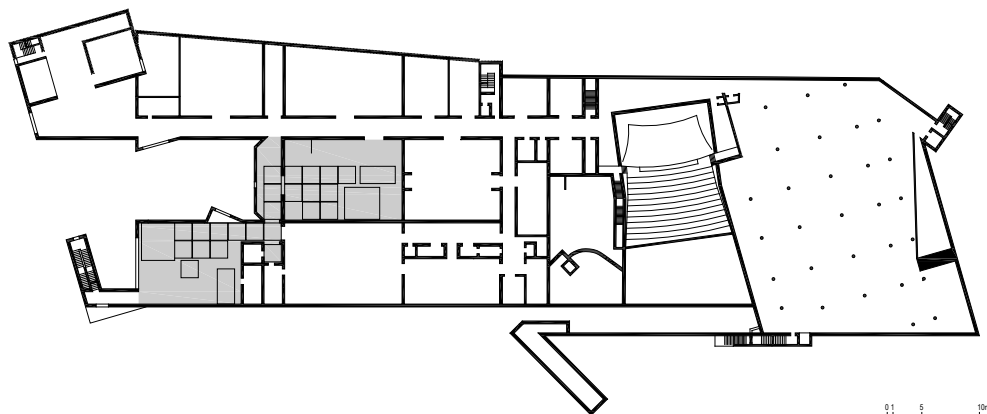
percurso proposto pelo artista

acesso ao museu
rua d.joão de castro

percurso pelo jardim

pátio sul

entrada exposição
porta de emergência



planta piso-2

espaços ocupados pela exposição

*Tudo o que Schneider faz no âmbito do seu trabalho artístico é determinado pela duplicação.*⁰²

Demonstrando os projetos de duplicação de elementos arquitectónicos que caracterizam a sua obra, Gregor Schneider reedificou, no interior do Museu de Serralves, *Doppelgarage* (Dupla Garagem, re-edificando as divisões que erigiu em Düren e Hamburgo), *Hardcore* e *Gespiegelter Raum* (Quartos Reflectidos, duplicando a edificação realizada em Siegen, na Alemanha).

Ocupando as salas do piso -2 do Museu de Serralves, a exposição de Gregor Schneider subverteu o percurso de visita definido pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira. No percurso habitual de visita ao museu, o visitante para chegar ao piso -2, percorre as salas expositivas. Na exposição *Cubos do Porto*, Schneider definiu o acesso pelo exterior do edifício. Caminhando pelo jardim, o visitante contornava o edifício chegando ao pátio do Ulmeiro, a sul do edifício, do qual acedia ao interior pela porta da saída de emergência localizada neste sítio, sendo o acesso limitado a dez visitantes em simultâneo. Com esta atitude, os espaços exteriores do museu e a sua relação com o edifício adquiriram maior visibilidade, assim como o espaço do pátio e a própria porta.

Aproveitando a escala doméstica da porta da saída de emergência, Schneider faz a passagem do exterior para o interior através de um dos vinte e dois cubos, de cerca de três metros. Estas celas ligadas entre si, formavam de uma espécie de labirinto que ocupava as salas expositivas quase na totalidade e criavam um novo conjunto arquitectónico no interior da arquitetura do museu.

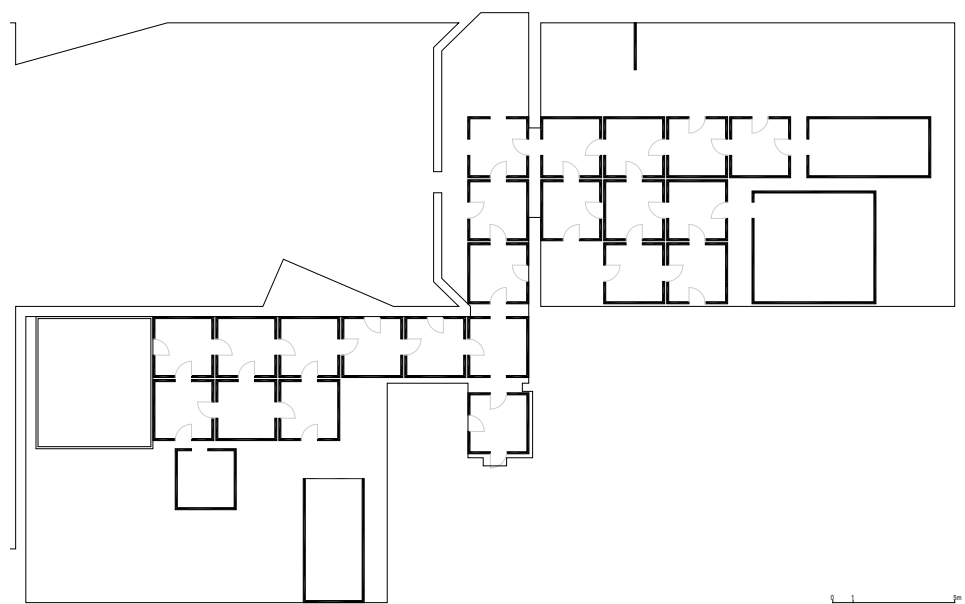
Dentro dos espaços destas celas foram expostas fotografias, esculturas e projetados vídeos, havendo nalguns presença humana. Estes espaços que Schneider construiu dentro das salas de exposição são reconstruções pensadas ao pormenor, tanto na luz como na disposição estratégica dos objetos que provocam espanto e incredulidade nos visitantes, que se sentem *transportados para lugares simultaneamente familiares e estranhos*.⁰³

João Fernandes escreveu acerca desta exposição: *Gregor Schneider reúne agora os seus projetos de espaços realizados fora da Casa. Nunca será demais sublinhar o privilégio de trabalhar com um artista que assume com uma intensidade máxima o mínimo detalhe do trabalho mais humilde necessário para a construção deste momento. Na compilação dos espaços escolhidos para apresentação, a arquitetura dentro da arquitetura não confronta os espaços do Museu: transforma-os e apaga-os, cria novos percursos e novas entradas, transporta-nos para esse lá fora que de certo modo duplica a Casa fora dela. Mais do que um abrigo ou um refúgio, mais do que qualquer das funcionalidades para os quais foram construídos, estes espaços não necessitam de espelhos para se duplicarem uns aos outros.*⁰⁴

02. LOOCK, Ulrich. *A compulsão de construir*. in SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Olrich (concep.) (2005). *Gregor Schneider*. p. 51.

03. www.serralves.pt

04. FERNANDES, João in SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Olrich (concep.) op.cit. p.10



planta da exposição



cubos do porto | gregor schneider
 fonte: www.gregorschneider.de

III . interações entre a dimensão visível e a dimensão invisível . dessacralização . *cubos do porto*



capa da folha de sala
 fonte: museu de serralves



anschool II | thomas hirschhorn
 fonte: www.flickr.com



anschool II | thomas hirschhorn
 fonte: museu de serralves

anschool II

Museu de Arte Contemporânea de Serralves . Porto
05 novembro a 05 março 2006
João Fernandes
Thomas Hirschhorn

localização
data
curadoria
artista

*(...) a arte de Thomas Hirschhorn é uma arte de confronto e destabilização do estético, das normas expositivas e de todas as expectativas associadas aos espaços museológicos. O caos aparente dos percursos expositivos propostos pelo artista suíço representam uma resistência real, tentativa de fazer o observador experimentar uma outra visão e entendimento do que pode ser uma exposição mais activa e concreta no seu alcance de comunicação. Para isso, a contravisualidade faz-se com recurso a imensos textos (filosóficos) fragmentados e tratados graficamente para endurecer a visualidade reinante ainda numa certa dimensão do meio artístico. São textos “cortados, transformados, integrados aos bocadinhos, ampliados, reduzidos, trabalhados num arranjo gráfico sem sentido e com nonsense. Haverá muitas letras (promete o artista a propósito de uma exposição em 2005), palavras, frases, texto como armas, texto como utensílios, texto como texto cego. Texto como resistência. Um conflito dentro do conflito.*⁰⁵

*A arte de Thomas Hirschhorn é uma arte de confronto e destabilização do estético, das normas expositivas e de todas as expectativas associadas aos espaços museológicos. O caos aparente dos percursos expositivos propostos pelo artista suíço representam uma resistência real, tentativa de fazer o observador experimentar uma outra visão e entendimento do que pode ser uma exposição mais activa e concreta no seu alcance de comunicação.*⁰⁶

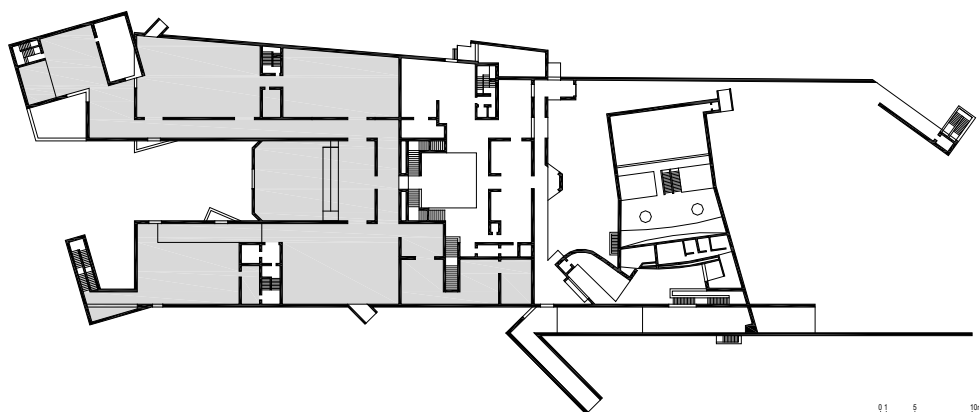
Na continuidade do projecto apresentado no Bonnefantenmuseum, na Holanda em 2005, Thomas Hirschhorn revisitou e reapresentou em Serralves trabalhos realizados entre 1992 e 2005. A título de exemplo, num dos espaços Hirschhorn mostrou *Hotel democrático*, uma espécie de maqueta gigante que mostrava diferentes quartos nos quais era possível ver referências a acontecimentos que marcaram o mundo, como as guerras do Vietname ou do Iraque.

O termo *Anschool* foi criado pelo artista para designar uma não escola, que rejeita os princípios de transmissão e formatação do pensamento. Para Hirschhorn a arte é inseparável da crítica política e social. Através do uso de elementos do quotidiano, de materiais precários, da organização de imagens e textos, o artista procura denunciar a natureza consumista da sociedade contemporânea, dominada pela informação e factos manipulados pelos meios de comunicação. Afirma que *um artista precisa de ser capaz de fazer um gesto ousado, de ser corajoso. A arte proporciona resistência. A arte não é activa nem passiva, a arte ataca – através do meu trabalho artístico debato-me com a realidade em toda a sua complexidade, macizez e incompreensibilidade.*⁰⁷

05. SANTOS, David (2009). *Thomas Hirschhorn: Artista, trabalhador, soldado*. p.156.

06. SANTOS, David (2009). op. cit.

07. Thomas Hirschhorn in www.serralves.pt.



planta piso térreo

■ espaços ocupados pela exposição



anschool II | thomas hirschhorn
fonte: www.blogspot.com

Neste contexto, a escola apresenta-se como uma instituição que incita ao debate. A ideia do artista com *Anschool II* consistiu em criar um espaço que estimulasse o pensamento das pessoas. A este respeito o artista declarou: *Não queria que 'Anschool II' fosse como um museu, onde a arte é apresentada para ser celebrada. A arte será discutida aqui, num ambiente familiar a todos.*⁰⁸

Afirmando que não gosta de exposições e que é contra as suas estratégias de intimidação⁰⁷, Thomas Hirschhorn contrapõe-se ao formalismo dos museus tradicionais. Exibindo uma escola, com salas atípicas equipadas com material escolar, o artista apresentou dez espaços diferentes em cerca de 1600 m² e tornou as salas expositivas do Museu de Serralves quase irreconhecíveis. João Fernandes, comissário da exposição, afirmou que para este artista a arte manifesta-se como uma reacção ao mundo. As suas exposições são sempre situações que se apropriam do espaço, marcadas por um grande excesso (...) acrescentando que, desta forma, Hirschhorn levanta questões à sociedade.⁰⁹

A experiência arquitectónica dos espaços do museu prevista pela proposta de Siza Vieira foi completamente adulterada com esta intervenção. Para a construção da exposição o artista recorreu à utilização de materiais pobres e recicláveis, como fita-cola, plástico, alumínio, cartão, jornais, folhas impressas, etc, e forrou as paredes e o chão com mensagens de contestação. Construindo novos espaços dentro dos espaços expositivos e, conseqüentemente, criando novas relações, o artista criou uma nova ordem no museu. As salas completamente cobertas com estes materiais deixaram de mostrar os materiais construtivos do edifício, os vãos, as relações espaciais e até a sua escala. Foi uma exposição que *apagou de algum modo a arquitectura do museu.*¹⁰

A exposição *Anschool II* apresentou ao público um cenário confuso, apilhado de mensagens, publicidades, textos do próprio artista, de filósofos e poetas, fornecidos no decorrer da visita. Estes elementos foram apresentados ao lado de mapas e globos desfigurados, manequins com tumores, jornais, slides e televisores que retratavam factos dramáticos de violência física e psicológica. Através da ironia das palavras e das imagens, o artista criou um espaço aberto que incitava a reflexão e discussão de um tema que também diz respeito aos visitantes. Neste sentido, a obra foi apresentada como algo em desenvolvimento, deixando ao espectador a possibilidade de se envolver. O percurso expositivo criado pela exposição confrontou o público com uma situação caótica, impossibilitando a assimilação de todas as informações numa só leitura. Embora a exposição fosse para ser vista como um todo, cada espaço continha inúmeros equipamentos e elementos que deveriam ser observados e interpretados individualmente, podendo ser vista em meia hora ou em três meses devido ao excesso de informação.¹⁰ Acerca da relação das suas obras com a arquitectura o artista declara: *Quero fazer 'escultura'. Não faço 'instalações' (...), As minhas exposições nunca são site specific ou baseadas num contexto, são obras que têm de ser transplantadas para outros locais. As minhas exposições podem itinerar e ser adaptadas a diferentes localizações. Não quero trabalhar com a arquitectura, não quero trabalhar contra a arquitectura, quero ignorar a arquitectura.*¹¹

Refira-se ainda que o longo período que a exposição esteve patente ao público (de novembro a março) deveu-se, não só à relevância do artista, mas também ao facto de a obra apresentada, pela sua configuração, ter obrigado a uma grande transformação nos espaços do museu.

07. Thomas Hirschhorn in www.jn.pt.

08. Thomas Hirschhorn in www.jpnc2com.up.pt

09. FERNANDES, João in www.publico.pt.

10. Ibidem

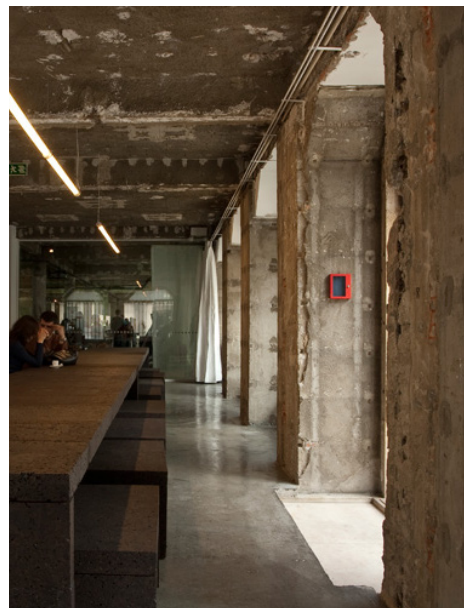
11. SANTOS, David. op. cit.



mude | ricardo carvalho e joana vilhena
 fonte: www.jornalarquitectos.pt



mude | ricardo carvalho e joana vilhena
 fonte: www.jornalarquitectos.pt



mude | ricardo carvalho e joana vilhena
 fonte: www.jornalarquitectos.pt

mude. museu do design e da moda

Rua Augusta . Lisboa
21 maio 2009
Bárbara Coutinho
Ricardo Carvalho e Joana Vilhena

localização
data abertura
diretora
projeto arquitectónico

A coleção Francisco Capelo teve a sua origem na década de 1990. Constituída por objecto de design de equipamento (mais de 1000) e peças de moda (1200), na sua maioria alta-costura, a *coleção dá a conhecer a história do design e da moda desde a década de 1930 até à actualidade e é um acervo de excepção tanto em Portugal como no panorama internacional*.¹²

Em 1998 foi assinado o protocolo de depósito da Coleção Francisco Capelo entre o Estado Português, a Fundação Centro Cultural de Belém e o colecionador. A coleção foi então depositada no CCB e o Museu do Design inaugurado em 1999. EM 2002 a coleção foi adquirida pela CML em Dezembro 2002, mantendo-se o Museu do design aberto no CCB até Agosto de 2006, altura em que a coleção foi recolhida nas reservas enquanto se anunciava a sua passagem para o antigo palacete de Verride, no Alto de Santa Catarina. Por questões políticas, a localização do museu foi alterada e o seu destino foi integrado nos planos de revitalização da Baixa Pombalina (2008).

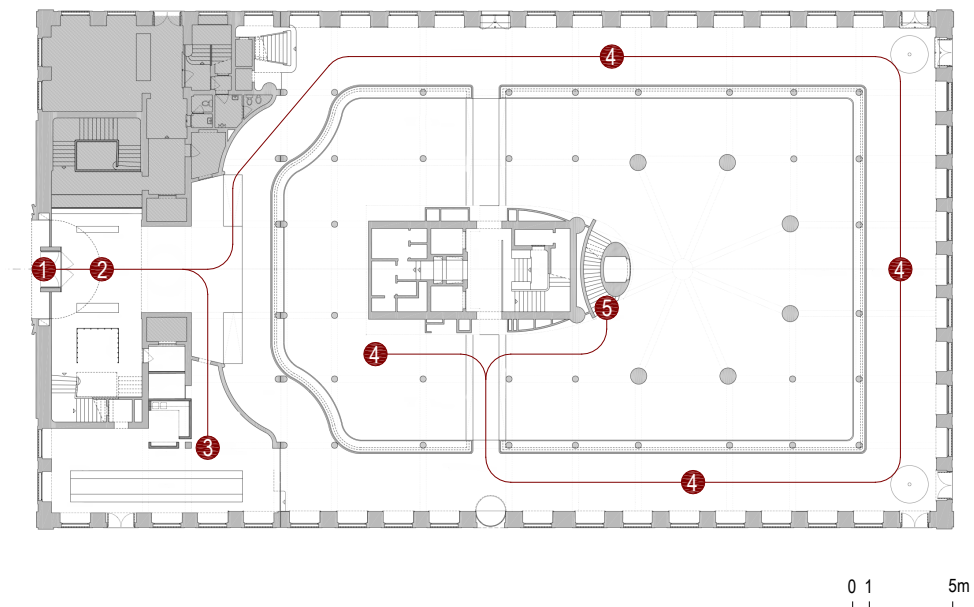
Em 2009, o Museu do Design e da Moda foi então instalado no edifício-sede do antigo Banco Nacional Ultramarino, na Rua Augusta. O edifício ocupa todo o quarteirão, com um total de, aproximadamente, 14mil m², distribuídos por oito pisos.

A última intervenção no edifício, antes de ser estabelecido o MUDE, foi projetada pelo arquiteto Luís Cristino da Silva (1952-67). Na proposta o arquiteto dedicou o piso térreo ao atendimento dos clientes do banco, criou uma forte relação urbana com as ruas que circundam o quarteirão onde está implantado o edifício e utilizou materiais de grande solidez e sofisticação construtiva.

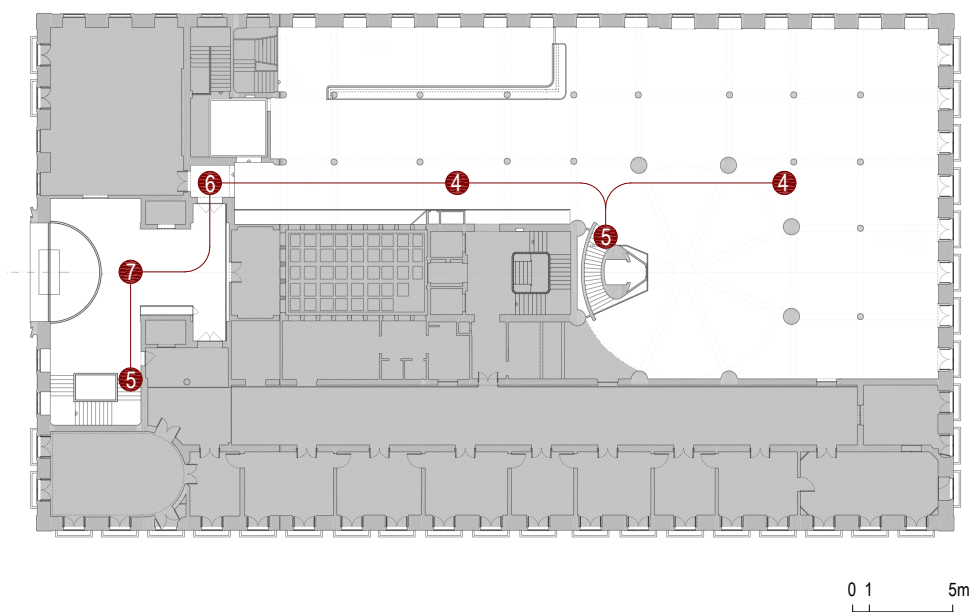
O banco mudou de proprietário e foi profundamente adulterado, tendo sido o projeto de remodelação interrompido pelo IPPAR (Instituto Português do Património Arquitectónico), por motivo de preservação patrimonial. Desde então o edifício ficou sem os revestimentos originais e com a estrutura de betão à vista.

O projeto de instalação do museu neste edifício, da autoria dos arquitetos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, integra espaços de exposição da coleção, espaço de exposição temporária, livraria e cafetaria e ainda um espaço de programação cultural, com capacidade para cem pessoas.

12. www.mude.pt



planta piso térreo | mude



planta piso1 | mude

1. entrada | 2. recepção | 3. cafeteria | 4. espaços de exposição | 5. acessos verticais | 6. antecâmara | 7. hall

Quando viram pela primeira vez o interior do antigo edifício do Banco Nacional Ultramarino os arquitetos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena perceberam imediatamente o que Bárbara Coutinho, a diretora do Mude lhes estava a propor. O convite para um projeto de instalação provisória do Mude *já foi feito com um certo fascínio pelo estado sem-idestruído do edifício*, conta Ricardo Carvalho. *Percebemos perfeitamente esse fascínio por uma ruína de um edifício, do arquitecto Cristino da Silva, que é contemporâneo [anos 50 do século XX]. E esse estado de um edifício que não está nem destruído, nem acabado, nem em curso acabou por ser o ponto de partida do projecto.*¹³

Partindo da leitura do edifício em ruína e de uma estratégia de projecto de baixo custo, os arquitetos propuseram a instalação do novo programa sem recurso à construção de paredes, fazendo apenas algumas demolições pontuais para clarificar a estrutura. Caracterizado pelo seu estado de ruína, com estrutura de betão à vista, os elementos utilizados durante a construção como telas, paletes, tinta refletora, foram reaproveitados e servem de cenário para as exposições constituindo desta forma o universo do museu.

Os artefactos aí expostos, peças de design e moda, partilham de uma relação informal com o espaço em que se inserem e consequentemente aproximam-se do visitante – ideia essencial do projecto que se prende com a questão de fazer acontecer um museu em construção e todo o processo poder ser vivido pelos espectadores.

13. Memória justificativa e descritiva do projecto do mude.



unveiled revealed | pedro cabrita reis
 fonte: appleton square



unveiled revealed | pedro cabrita reis
 fonte: appleton square



unveiled revealed | pedro cabrita reis
 fonte: appleton square

unveiled revealed

Appleton Square . Lisboa
18 novembro a 23 dezembro 2010
Appleton Square
Pedro Cabrita Reis

localização
data abertura
produção
artista

Numa galeria de arte, supõe-se, a priori, que se exponham peças de arte. Terão estas de ser exclusivamente incluídas na categoria Artes Plásticas? Claro que não. Depois de se ver a instalação que Pedro Cabrita Reis mantém, na Appleton Square, (...), passamos a ter de nos perguntar muitas coisas relacionadas com a definição e o conceito de Arte. É o caos ou a ordem o que Cabrita Reis apresenta naquelas quatro paredes que eram brancas e lisas antes de ele ali chegar e de montar uma ordem nova? Ou montou uma desordem? Ou arrasou para chegar ao princípio? Ou começou outra coisa e de acordo com outros princípios? E é sempre Arte, criação, inspiração, suor, sangue, lágrimas. Ou beleza pura e sem disfarces. Depende do ângulo.¹⁴

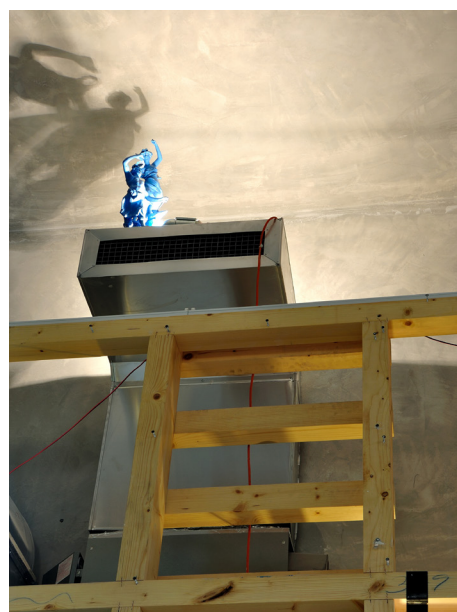
14. MOITA, Mercês in www.appletonsquare.blogspot.com



unveiled revealed | pedro cabrita reis
 fonte: appleton square



unveiled revealed | pedro cabrita reis
 fonte: appleton square



unveiled revealed | pedro cabrita reis
 fonte: appleton square

A suposta neutralidade do espaço expositivo da Appleton Square foi desconstruída através da leitura do artista, que demonstrou a influência deste espaço na sua criação artística. A sala expositiva de planta quadrangular revestida com placas de placoplêtre brancas que neutralizam o ambiente para enquadrar as obras de arte, um autêntico cubo branco, suscita questões ideológicas e conceptuais relacionadas com a forma como se expõe arte.

Nesta intervenção Pedro Cabrita Reis explorou questões relacionadas com o próprio espaço da galeria de arte. Consequência de um olhar crítico do artista sobre o espaço expositivo da galeria, a instalação *Unveiled Revealed* pressupôs o espaço como principal protagonista, pois o cubo branco foi totalmente destruído. As paredes de gesso cartonado foram destruídas e os destroços ficaram no chão e com esta transformação todas as estruturas técnicas que sustentam o espaço da sala passaram a ser visíveis: a estrutura de madeira que suportava as placas de placoplêtre, as instalações elétricas e o sistema AVAC.

Revelando ao espectador a falsa neutralidade do cubo branco, mostrando as estruturas e os materiais que existem por detrás das paredes brancas, o artista inverteu também a percepção do espaço ao tornar pública a área privada da galeria.

João Appleton escreve que *caso da exposição do Pedro Cabrita Reis, tudo começou pelo caos da destruição de uma ordem quase pura que o branco puro das paredes criava; desse caos evidenciado pelas ruínas da destruição criou PCR uma nova ordem, num espaço quase nu que evidenciava as entranhas, a alma do que existe para lá das paredes derrubadas; nessa nova ordem era o próprio PCR que se expunha, se despia mostrando a sua vida, a sua alma, pontuada por pedaços da sua existência mais próxima ou mais remota, na arte ou fora desta.*¹⁵

Unveiled Revealed também se relaciona com a crítica institucional à forma como se mostra arte, e como nos confrontamos com os objectos artísticos. Depois de destruir o cubo branco Cabrita Reis utilizou as estruturas de madeira para colocar os seus objectos pessoais (coleção de tijolos, faianças diversas, vidros e máquinas) e as paredes para escrever algumas mensagens. Para iluminar e integrar a obra, Cabrita Reis utilizou um conjunto de luzes fluorescentes, material característico do seu trabalho.

15. APPLETON, João (2011). *Construir, destruir, reconstruir - dos terremotos à arte contemporânea*. in www.appletonsquare.blogspot.com

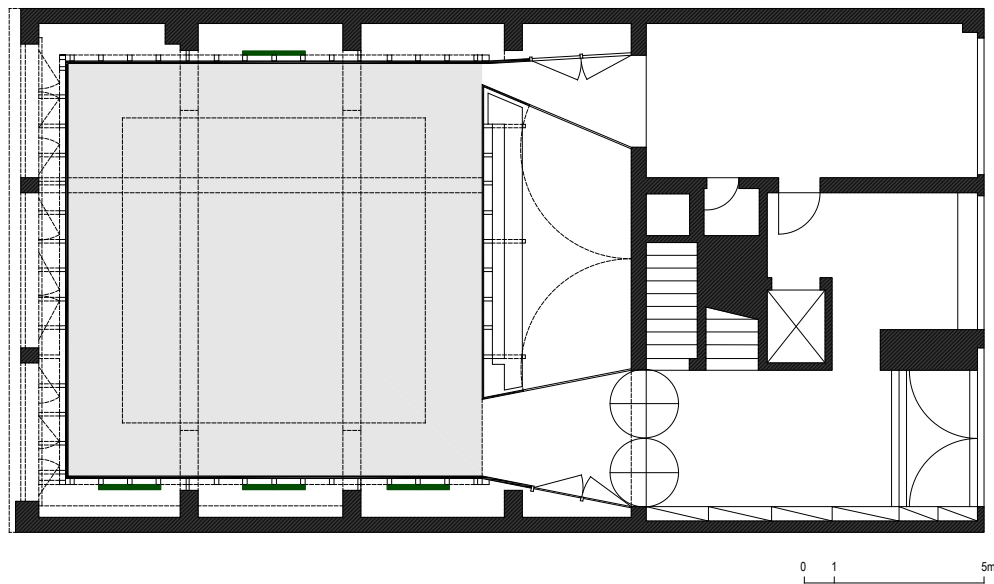
sala piso 0
habitualmente



sala expositiva
fonte: www.appletondomingos.pt



colour games | joão paulo feliciano
fonte: www.appletondomingos.pt



planta espaço expositivo habitual | piso 0

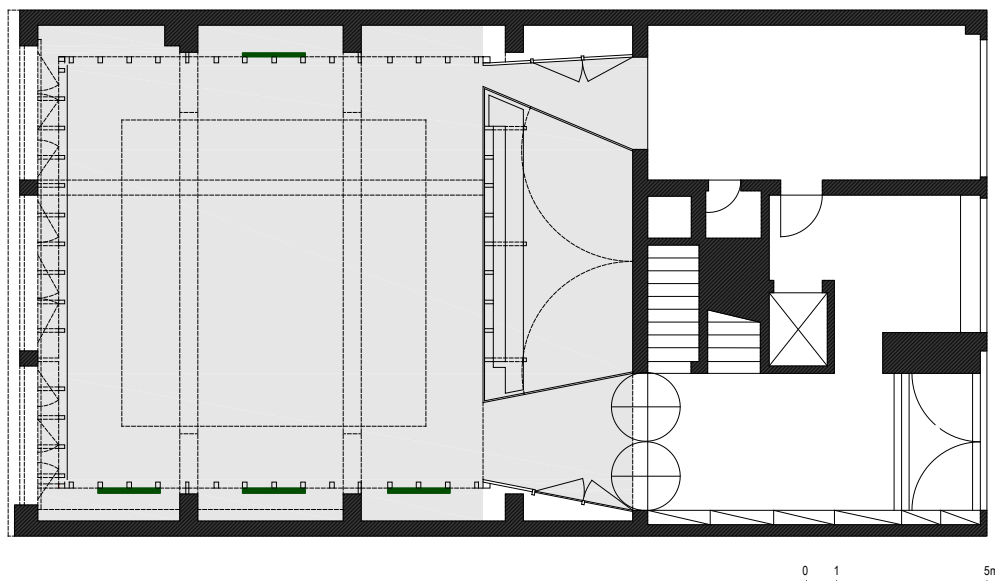
sala piso 0
durante a exposição *Unveiled Revealed*



unveiled revealed | pedro cabrita reis
fonte: appleton square



unveiled revealed | pedro cabrita reis
fonte: appleton square



planta espaço expositivo | piso 0
exposição unveiled revealed

inclusão | s. f.

1. Acto ou efeito de incluir.
2. Existência de uma coisa ou substância dentro de outra.

incluir | v. tr. e pron. | v. tr.

verbo transitivo e pronominal

1. Pôr ou estar dentro. = ENCERRAR, INSERIR
2. Inserir num ou fazer parte de um grupo.

verbo transitivo

3. Abranger, compreender, conter.
5. [Figurado] Envolver, implicar.

inclusão

Inclusão engloba todas as situações em que um espaço, uma função ou componente é introduzida no conjunto visitável e disponível ao público.

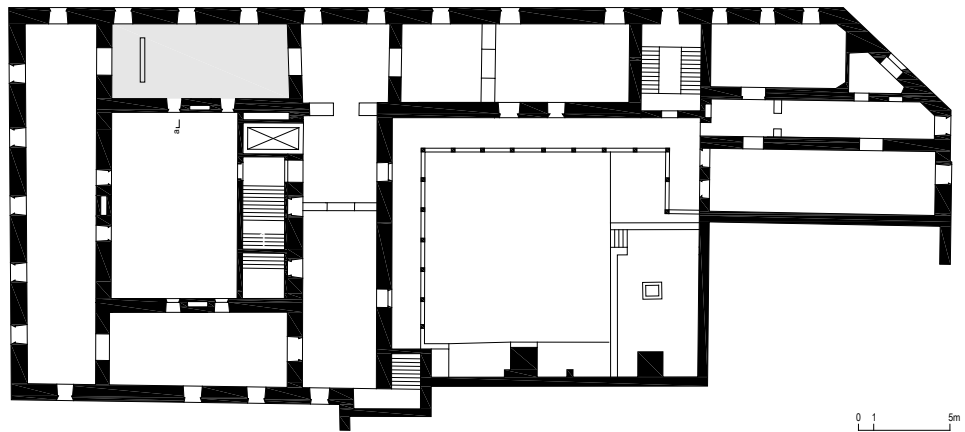
Os três exemplos escolhidos Os três exemplos escolhidos para a categoria inclusão mostram-nos uma proposta expositiva inovadora na qual o *Retábulo de S. Pedro* é colocado no percurso de forma a que o visitante o contorne e se recolque para descobrir seu suporte lenhoso e a estrutura, mostrando assim a obra como um todo.

No mural *O brilhante futuro da cana de açúcar* o espaço da garagem da Fundação Calouste Gulbenkian passa a integrar o percurso expositivo.

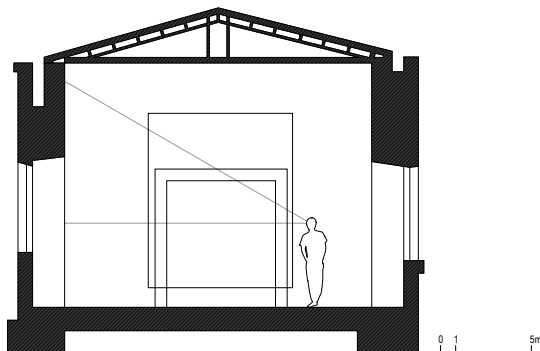
A diretora Bárbara Coutinho na exposição de abertura dos ex-cofres do Banco Nacional Ultramarino ao público pretendeu mostrar a riqueza da arquitetura dos cofres e a riqueza das sementes do nosso quotidiano.



s.pedro | museu grão vasco
fonte: autora



planta piso 2 | localização do retábulo de s.pedro



corte sala do retábulo de s.pedro

retábulo s.pedro

Museu Grão Vasco . Viseu
15 maio 2004
Eduardo Souto de Moura
Dalila Rodrigues

localização
data inauguração
projeto arquitectónico
projeto museológico

O retábulo de S. Pedro é o maior ícone do talento do pintor renascentista Vasco Fernandes (1475-1542), mais conhecido por Grão Vasco. O quadro, pintado para a capela lateral da Catedral de Viseu, representa S. Pedro, chefe espiritual da igreja, sentado em posição frontal, num trono pontifical, cujo olhar se dirige ao espaço infinito do espectador, abençoando com a sua mão direita enquanto a esquerda segura o báculo.

A forma como a obra foi colocada no percurso expositivo do museu denota uma clareza na intenção de mostrar o retábulo como um todo. Contrariando a intenção do pintor, que seria uma obra para ser colocada pendurada numa parede da capela, Eduardo Souto Moura e Dalila Rodrigues chegaram a uma proposta expositiva inovadora, na qual mostram a obra como um todo.

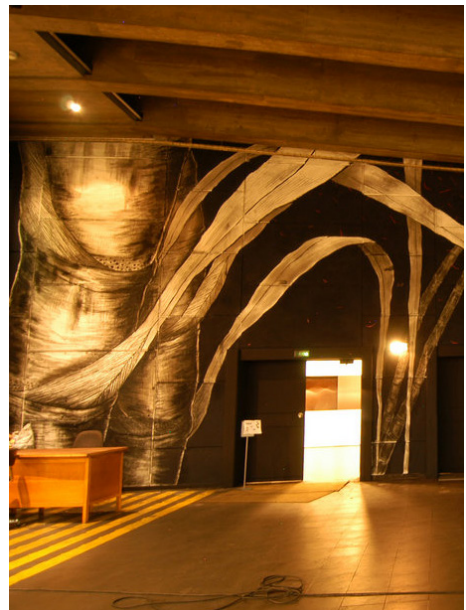
O visitante ao contornar a obra é levado a recolocar-se e a descobrir o suporte lenhoso e a estrutura do retábulo.



mural | kilian glasner
fonte: autora



mural | kilian glasner
fonte: www.gulbenkian.pt



o brilhante futuro da cana de açúcar

Fundação Calouste Gulbenkian . Lisboa
18 junho 2010 até hoje
António Pinto Ribeiro
Kilian Glasner

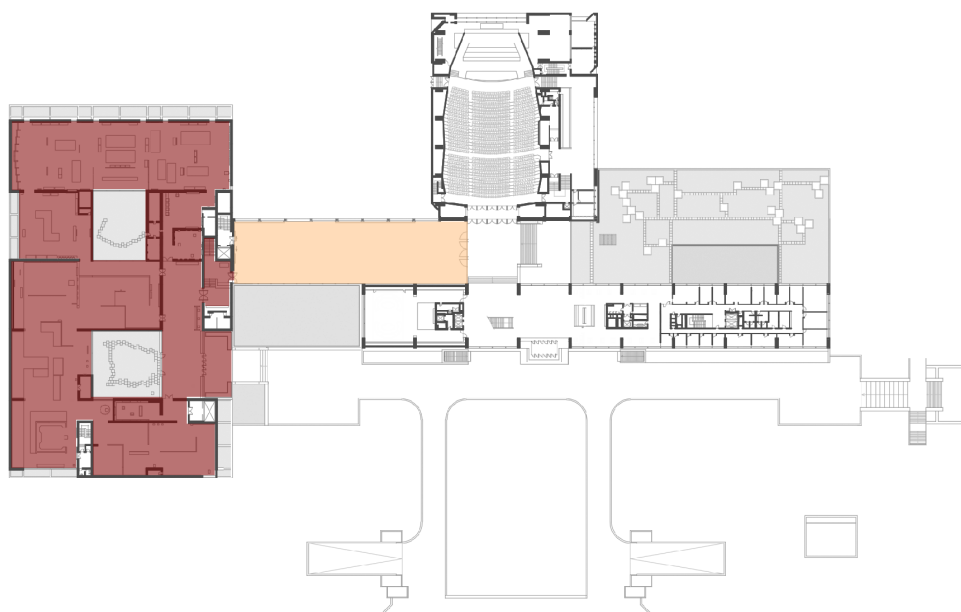
localização
data
curadoria
artista

Próximo Futuro é um programa de cultura contemporânea dedicado à investigação e criação artística na Europa, na América Latina e Caraíbas e em África. O programa tem uma componente cultural e artística, com vários espetáculos e outras intervenções a decorrer na Fundação Gulbenkian. Por outro lado, tem também uma forte incidência na investigação e produção teórica com workshops, seminários e conferências com centros de investigação, nacionais e internacionais. Integrado neste programa, Kilian Glasner pintou um mural na parede poente da garagem da Fundação Calouste Gulbenkian. O percurso expositivo habitual da Fundação Calouste Gulbenkian integra o museu, as salas de exposição temporária dos edifícios do museu e da sede o CAM e o jardim. No entanto, com a intervenção de Kilian Glasner também a garagem passa a integrar este percurso.

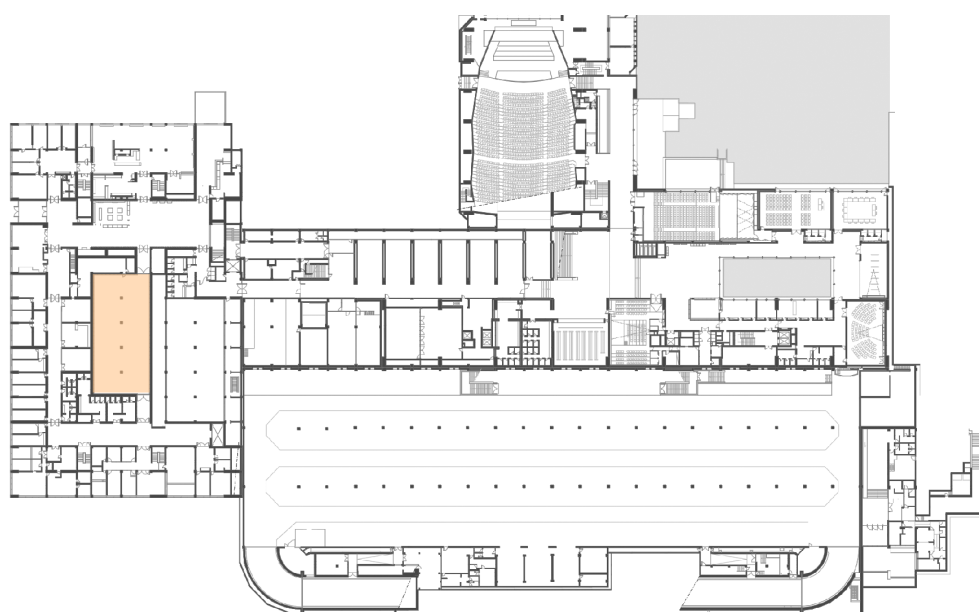
A garagem da Fundação adquire uma valorização espacial na medida em que, sendo um espaço que na sua origem não foi pensado como espaço expositivo mas sim como espaço técnico, de garagem, passa a ser um espaço *expositivo* e de contemplação de uma obra de arte.

O artista concebeu para a parede poente da garagem um desenho de grandes dimensões: 5m de altura por 42m de largura, aproximadamente. O mural, a pastel, equaciona de um modo particularmente subtil a cadeia de produção da cana-de-açúcar e a escala da sua economia, no que diz respeito à produção de etanol.

O ambiente do espaço da garagem de estacionamento é completamente alterado pela pintura. À função de estacionamento acresce uma nova: a de sala expositiva, criando uma nova componente estética de valorização espacial da garagem.

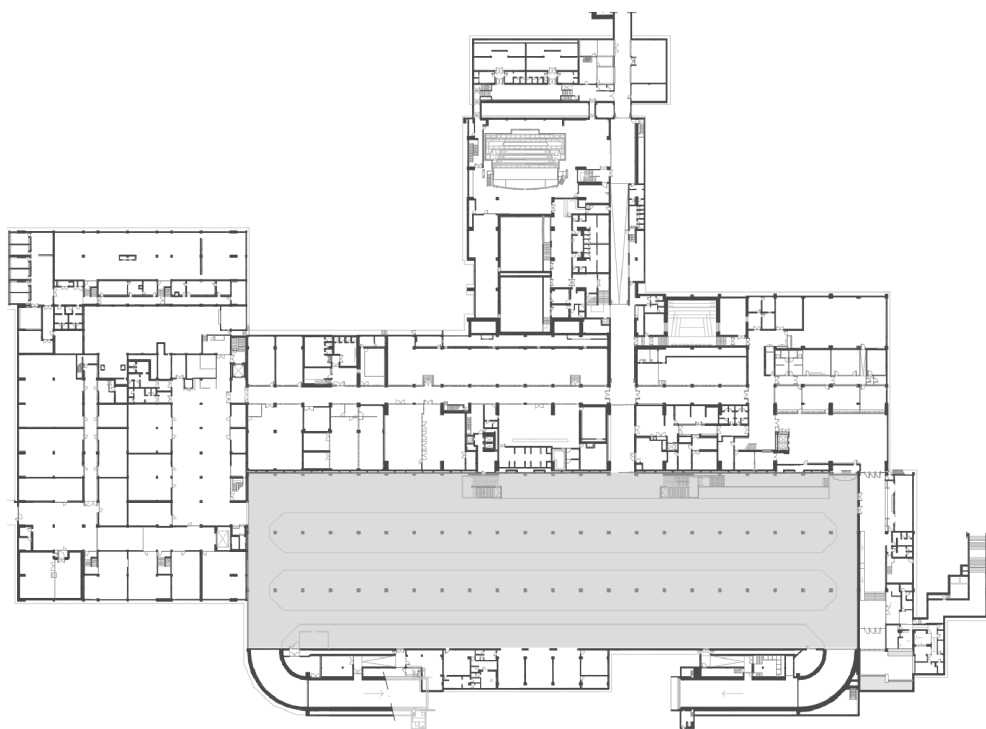


planta piso térreo



planta piso -1

- espaços de exposição permanente
- espaços de exposição temporária



planta piso -2

espaço expositivo proposto



sementes valor capital | mude
 fonte: www.mude.pt



sementes valor capital | mude
 fonte: www.mude.pt



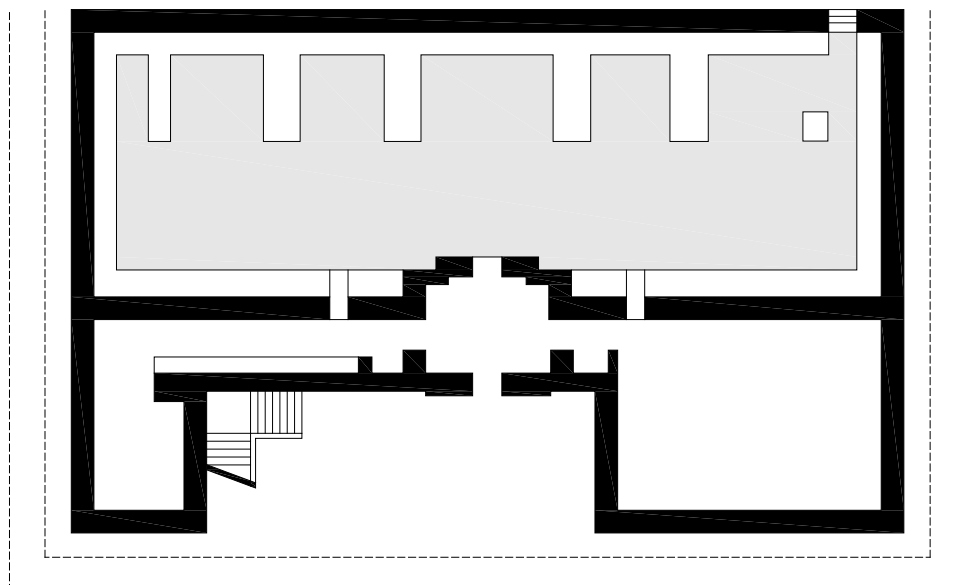
sementes valor capital | mude
 fonte: www.mude.pt

sementes . valor capital

MUDE . Lisboa	localização
18 dezembro a 20 março 2011	data
MUDE e Câmara Municipal de Lisboa	produção
Bárbara Coutinho	curadoria
Instituto Superior de Agronomia	comissão científica
Banco Português de Germoplasma Vegetal	
Associação colher para semear	

Decidimos inaugurar os cofres, tornando-os acessíveis a toda a cidade e a quem a visita, com um património vivo de toda a Humanidade, um VALOR CAPITAL do qual depende a própria sobrevivência das espécies: AS SEMENTES. Porquê? Porque as sementes estiveram na origem da agricultura, dos primeiros povoamentos sedentários, do próprio processo de domesticação de plantas e animais, da escrita e do dinheiro, do cálculo e da aritmética. Entendidas como dote de casamento em tempos passados, serviram de moeda em transacções várias. Ou seja, estiveram na génese das principais inovações na história do Homem, com profundas repercussões socioculturais. (...) Oferecendo uma oportunidade de conhecer melhor esta riqueza cultural e do design que a natureza e a acção do homem nos foi legando, queremos contribuir para a sensibilização e consciencialização do público em relação à biodiversidade e à preservação deste VALOR CAPITAL que é também sinónimo de origem e de vitalidade pela sua capacidade de germinar, de gerar vida.¹⁶

16. APPLETON, João (2011). *Construir, destruir, reconstruir - dos terramotos à arte contemporânea*. in www.apple-tonsquare.blogspot.com



planta dos cofres do mude | piso -1

0 1 5m



sementes valor capital | mude
fonte: www.mude.pt

Em 2009 o edifício da antiga sede do Banco Nacional Ultramarino (BNU) foi adaptado para receber o MUDE¹⁷. No projeto, da autoria dos arquitetos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, a integridade do espaço dos cofres foi mantida, com o intuito de ser exaltada ao receber a coleção.

A construção dos cofres remonta à intervenção do arquiteto Luís Cristino da Silva, em 1952, na qual propôs alterações na cave do edifício para a construção de três caixas fortes, com respectivo acesso independente e um caminho de ronda destinado ao seu isolamento e proteção. Construídos pela *CHUBB com os maiores requisitos de segurança, sofisticação e elegância (marcas distintivas desta prestigiada firma inglesa)*, as casas-fortes foram desenhadas especificamente para este local por ocasião das obras de modernização realizadas para celebrar o centenário do Banco Nacional Ultramarino, em 1964. Com recepção e vestíbulo, salas individuais para consulta dos locatários, tetos com painéis de aço inoxidável com iluminação encastrada, sistema autónomo de ventilação, fechaduras com combinação, mobiliário específico e caminho de ronda este é um lugar absolutamente singular, um exemplo de bom design, que vamos preservar na sua integridade, fazendo dele uma galeria para exposições e instalações especiais.¹⁸ Tendo como objectivo realçar a importância do valor das sementes de várias regiões portuguesas, alertando para a necessidade de preservação do vasto património agrícola nacional, a exposição Sementes Valor Capital surgiu no âmbito do ano internacional da biodiversidade e marcou a abertura dos ex-cofres do Banco Nacional Ultramarino ao público. Os mais de três mil cofres, onde outrora se guardaram jóias, dinheiro e outros valores, armazenaram uma mostra de sementes, que reuniu mais de 500 variedades de sementes de alimentos usados no dia-a-dia.

Bárbara Coutinho, diretora do MUDE e curadora da exposição, pretendeu com a abertura dos cofres, mostrar duas riquezas: a da arquitetura única escondida por baixo da Baixa Pombalina – os cofres – e a riqueza agrícola e de cultura – sementes do quotidiano. Mostrando um espaço até então desconhecido, procurou surpreender o público pela qualidade espacial dos cofres.

Enquanto espaço expositivo do MUDE, o espaço dos cofres, sendo na sua origem um espaço de acesso restrito com uma função muito específica, a de guardar valores, passou a ser um espaço de usufruto dos visitantes. Acerca da abertura dos cofres com a exposição de sementes, José Sá Fernandes afirmou: *A abertura ao público dos cofres do antigo Banco Nacional Ultramarino com esta mostra, se num primeiro momento provoca alguma estranheza pela aparente inusitada ligação entre o design, cofres e sementes, rapidamente se revela como lógica e oportuna.*¹⁹

A mostra de sementes juntou variedades tradicionais de cereais, leguminosas, frutos e legumes e pretendeu chamar a atenção para a riqueza do património agrícola português. As sementes, dispostas por variedades em cofres diferentes, encontravam-se identificadas com o nome (comum e científico), proveniência e nome da variedade a que pertence. Ao percorrer a sala dos cofres, o visitante tomava consciência da sua multiplicidade e complexidade.

Por último, de ressaltar a atitude provocatória do museu: na exposição Sementes Valor Capital, as sementes ocuparam os cofres enquanto na exposição *Kukas – uma nuvem que desaba em chuva*, as peças (na sua maioria jóias) foram colocadas em vitrines no espaço dos cofres.

17. Museu da Moda e do Design, ver página 63

18. Bárbara Coutinho in AAVV (2011). *Sementes valor capital*. Lisboa: CML/MUDE p. 16.

19. José Sá Fernandes in AAVV (2011). op.cit., p. 07.

obra | s. f.

1. Produto de um agente.
2. Produção intelectual.
3. Edifício em construção.
4. Compostura, conserto.
5. Qualquer trabalho.

aberta | s. f.

1. Solução de continuidade no tempo ou no espaço.
2. Corte, intervalo, claro.
3. Espaço aberto ou em branco.
4. Lugar por onde algo ou alguém pode passar.
5. Ocasão propícia que não se repete com frequência.

obra aberta

A obra aberta opõe-se barreiras limitativas. Diz respeito a situações em que se abre ao público a oportunidade de presenciar alguns trabalhos realizados nos espaços museológicos.

O conceito de obra aberta foi proposto por Humberto Eco (1972), para referir-se às múltiplas possibilidades de interpretação do objeto artístico: um texto, uma pintura, uma escultura ou, no caso, uma fotografia. Assim, qualquer produção artística não se encontra de todo acabada, definida e finita, mas abre-se totalmente ao receptor, cuja tarefa é extrair uma análise pessoal.

Os exemplos que se inserem na categoria obra aberta são a *Fundação* de Pedro Cabrita Reis e as visitas aos espaços arquitectónicos do museu de Serralves.

O primeiro implicou a presença diária de Pedro Cabrita Reis, que ao longo de cerca de três meses vasculhou os depósitos do CAM e trouxe para o espaço da exposição objectos que tinham sido descartados construindo uma instalação de grandes dimensões. Na transição de exposições a direção do Museu de Serralves organizou visitas guiadas aos espaços arquitectónicos do museu permitindo ver os processos de desmontagem e montagem das exposições.



fundação | pedro cabrita reis
fonte: cam



fundação | pedro cabrita reis
fonte: cam



fundação | pedro cabrita reis
fonte: cam

fundação

Centro de Arte Moderna . Lisboa
25 julho 2006 a 29 abril 2007
Pedro Cabrita Reis

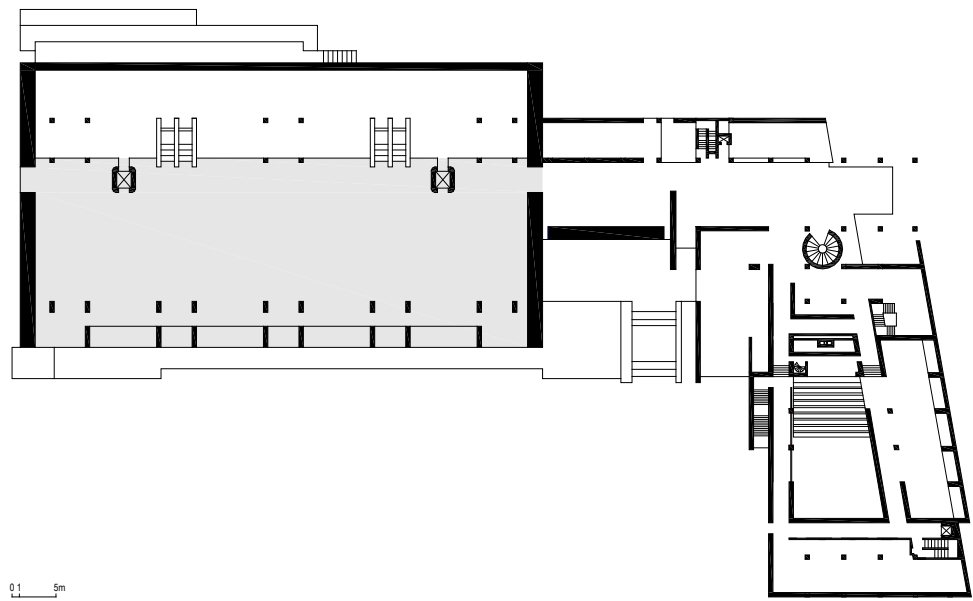
localização
data
artista

Integrando as comemorações do 50º aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian, a instalação de Pedro Cabrita Reis surgiu como resposta ao desafio lançado pelo diretor do CAM Jorge Molder.

A concretização deste projeto implicou a presença diária do artista no local durante cerca de três meses, uma vez que todo o processo de construção desta instalação de grandes dimensões obedeceu a uma lógica de work in progress, que os visitantes podiam acompanhar em tempo real.

Cabrita Reis trabalhou no piso térreo do CAM e os visitantes foram convidados a assistir ao processo de trabalho constantemente interrompido. A primeira versão de Fundação, pronta em Agosto, foi profundamente remodelada no princípio de Setembro, com vários elementos a serem deslocados, desmontados ou mesmo eliminados enquanto outros só agora foram integrados.

Ainda que no fim se tenha chegado a uma versão definitiva, o processo de trabalho tornado visível permaneceu um elemento constitutivo e inalienável da obra, já que a montagem de elementos dispersos não obedeceu a nenhum princípio, apoiou-se apenas na observação de factos determinados pela improvisação.



fundação | pedro cabrita reis
 fonte: cam

III . interações entre a dimensão visível e a dimensão invisível . obra aberta . fundação



visitas aos espaços arquitectónicos | museu de serralves
 fonte: www.serralves.pt



visitas aos espaços arquitectónicos
 fonte: autora



visitas aos espaços arquitectónicos
 fonte: autora

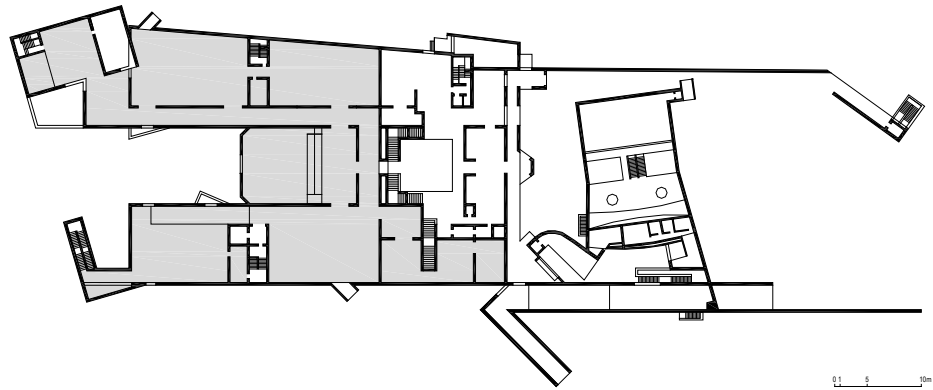
visitas aos espaços arquitectónicos

Museu de Arte Contemporânea de Serralves . Porto
09 a 20 julho 2012
Direção do museu

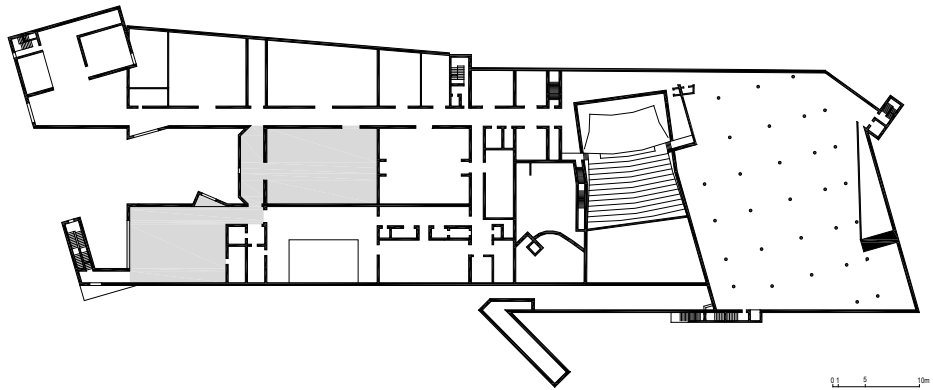
localização
data
produção

O Museu tem revelado uma flexibilidade notória nos seus espaços. Claro que muitas vezes tapa-se temporariamente uma janela aqui, constrói-se uma parede ali, adicionam-se salas às salas existentes. A escala e a proporção do Museu tudo têm permitido, com vantagens inequívocas para as condições necessárias de apresentação da obra de arte. As intermitências destas alterações jamais impossibilitam o regresso do museu ao seu traçado original, suscitando uma imprevisibilidade que surpreende o visitante e o convida a visitar um Museu em permanente transformação, como é natural num espaço destinado a acolher linguagens artísticas contemporâneas, também elas em permanente transformação.²⁰

20. FERNANDES, João. *Álvaro Siza: o regresso do arquitecto ao museu*. in FERNANDES, João; CASTANHEIRA, Carlos (coord. e ed.) (2005). *Siza Vieira, Expor on display*. p.12.



planta piso térreo



planta piso -2

■ espaços de exposição



visitas aos espaços arquitectónicos
fonte: autora



visitas aos espaços arquitectónicos
fonte: autora

No período de transição de exposições – desmontagem e montagem – o Museu de Serralves tomou uma iniciativa pouco comum no panorama nacional. Reconhecendo a importância do museu enquanto obra do arquiteto Álvaro Siza Vieira e a importância pedagógica de mostrar ao público o processo de montagem de exposições, a direção do museu organizou visitas guiadas, em português e inglês, aos espaços arquitectónicos durante o período de montagem das exposições *De perto e à distância* de Marijke Van Warmerdam e *Tudo em ordem com exceções* de Nedjko Solakov.

João Fernandes confessou que a *ideia das visitas aos espaços arquitectónicos surgiu perante a ausência temporária de obras em exposição (cerca de duas semanas) e o objectivo da direcção foi proporcionar uma descoberta do lado humano, habitualmente desconhecido, da montagem de uma exposição e das mudanças que isso implica no espaço, visto que há liberdade total para uso e (re)construção dos espaços por parte dos artistas expositores.*²¹

Consequência desta liberdade de utilização dos espaços do museu resulta uma contínua alteração das configurações espaciais do edifício. Sobre esta questão Siza Vieira reconhece: *Já não me importo com essas alterações. Sei que o interior deste museu está sempre a mudar e depois regressa ao essencial. Ao princípio, o meu medo era que se destruísse todo o conceito. Mas agora vejo que, na prática, a essência do espaço está lá, resiste perfeitamente a essas mudanças.*²²

São estas transformações a que um museu de arte contemporânea está sujeito e que as visitas aos espaços arquitectónicos permitiram acompanhar. A ausência de obras expostas e a quase inexistência de adulterações dos espaços expositivos, nos primeiros dias das visitas, permitiram uma percepção espacial do museu mais próxima do projeto arquitectónico.

A elevada quantidade de artefactos da construção civil e aos trabalhos executados pelos técnicos remetiam para um cenário de uma obra em fase de acabamentos. As alterações espaciais caracterizadas, sobretudo, pelo entaipamento de vãos e pela construção de paredes falsas tornaram visível as necessidades de adaptação ao acolhimento das novas exposições.

Se por um lado foi possível ver as diferentes equipas de técnicos – artistas, construtores, técnicos audiovisuais, conservadores, técnicos de montagem de peças, equipas de limpeza – e o decorrer dos seus trabalhos também foi possível ver toda a parafernália necessária à execução de cada tarefa - baldes de tinta, martelos, berbequins, escadotes, andaimes, vassouras, esfregonas, aspiradores, enceradoras.

No respeitante às peças, os visitantes perceberam as exigências do seu transporte e acondicionamento uma vez algumas ainda se encontravam nas caixas de transporte, outras estavam com as películas de proteção colocadas junto aos sítios específicos onde iam ser expostas e estando algumas já estavam montadas.

Por último, outro aspecto importante nestas visitas eram os sons que se podiam ouvir. Estes remetiam para uma obra em construção ou para um espaço em limpeza e nalguns momentos era também possível ouvir as experimentações das instalações sonoras.

21. NICOLAU, Ricardo in jpn.c2com.up.pt

22. Álvaro Siza in LOOCK, Ulrich (2005). *anArquitectura de Andre a Zittel*. p.30.

encenação | s. f.

Disposição de quanto é necessário para pôr em cena uma peça.

encenar | v. tr.

1. Pôr em cena.
2. Organizar a encenação de uma obra teatral.
3. [Figurado] Dispor as coisas com o fim de iludir.

encenação

A encenação engloba um conjunto de atitudes que resultam numa apresentação de um cenário fictício no espaço museológico que remete para outras funcionalidades e/ou características inerentes ao edifício.

A origem do termo surge como elemento constituinte e inseparável do teatro sendo através dele que se verifica a evolução técnica e estética desse mesmo teatro.

Nas salas expositivas do CAM Ilya Kabakov construiu duas salas de um antigo museu e caracterizou-as como se tivessem sofrido uma inundação. Com esta encenação o artista remete-nos para as infraestruturas que também o museu necessita no seu funcionamento.

Na exposição Da luz e do Espaço Pedro Cabrita Reis que se realizou pouco depois da abertura do Museu de Serralves, o artista construiu quatro muretes, com o mesmo pé direito, erguidos perpendicularmente às quatro paredes da sala. A construção da obra exigiu a ruptura das paredes do museu, transmitindo a ideia de que os muretes pertenciam à estrutura do espaço, criando uma problemática estrutural e simbólica.



incidente no museu ou música aquática
fonte: cam



incidente no museu ou música aquática
fonte: cam



incidente no museu ou música aquática
fonte: cam

incidente no museu ou música aquática

Centro de Arte Moderna . Lisboa
31 agosto a 22 outubro 1995
Ilya Kabakov

localização
data
artista

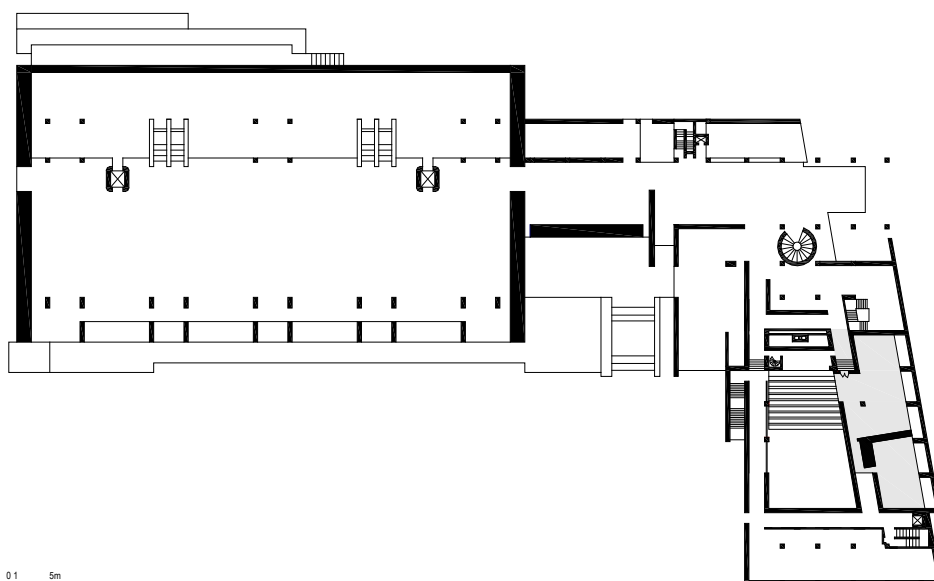
No interior da sala de exposições temporárias do CAM, Ilya Kabakov reconstituiu duas salas de um antigo e respeitável museu, comparável ao Louvre ou à Galeria Nacional de Londres.

Para esta caracterização espacial o artista recorreu à pintura de paredes – uma das salas foi pintada de vermelho escuro e a outra de verde – colocou painéis de madeira escura na parte inferior destas e um friso branco por baixo do tecto. Nestas paredes colocou dez quadros clássicos do artista Serguei Y. Kocholev, provenientes do Museu de Arte de Barnaul, devidamente identificadas e datadas entre 1926 e 1936 e acompanhadas com um texto biográfico assinado por M. Snitkva, historiadora de arte.

A segunda fase de caracterização surge em consequência de um acidente fictício pensado de forma a introduzir novos elementos nas salas: *na manhã da inauguração da exposição, quando os funcionários se preparavam para abrir o centro ao público aperceberam-se de que o chão das duas salas estava inundado e que a água continuava a cair de vários pontos do tecto. Com este cenário de perigo eminente, não só para o espaço como para as obras expostas, os funcionários tomaram as primeiras medidas de emergência: colocaram as cadeiras à volta dos pontos críticos e estenderam por cima um plástico, no qual fizeram um buraco no centro que escoava a água para dentro dos baldes colocados por baixo. Nos sítios onde as fugas eram mais pequenas foram colocados jarros de vidro, baldes e bacias. Depois do espaço limpo e acondicionado a exposição foi aberta ao público.*



incidente no museu ou música aquática
fonte: cam



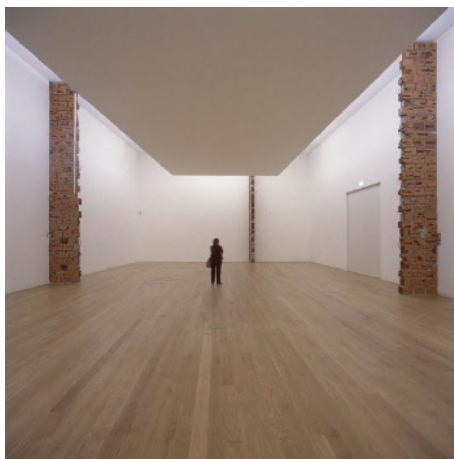
planta piso térreo

espaços de exposição

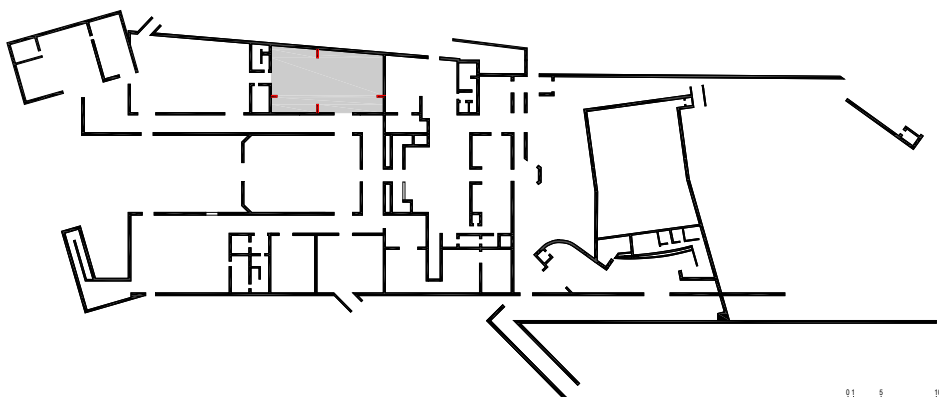
À entrada da exposição o visitante encontrava a informação habitual: o título, os nomes do artista Ilya Kabakov e do compositor Vladimir Tarasov, um texto e as folhas de sala. A seguir podia ver cartazes sobre as obras de Kocholev e uma vitrine com catálogos seus. Finalmente entrava na sala do antigo museu onde a água caía do tecto sobre recipientes improvisados.

Confrontado com uma situação estranha ao ambiente normal dos espaços expositivos, o visitante podia encontrar na folha de sala a resposta às suas dúvidas. Aí podia ler nesta instalação inventada de forma totalmente artificial, há todavia um elemento 'sério', que nada tem de brincadeira; trata-se de uma peça composta a partir de sons aquáticos pelo compositor Vladimir Tarasov, quanto os quadros foram pintados por um artista fictício.

O visitante entenderia então a obra como um todo, as paredes, a iluminação, as pinturas, a inundação, os objectos estranhos, os sons. Kabakov afirma que o *conceito subjacente a esta obra é, parece-nos, muito simples. O ponto de vista muda de repente e a catástrofe, a destruição, transformam-se em criação, em construção. (...) a destruição de uma situação artística (impossibilidade de contemplar tranquilamente uma obra pictórica) engendra de forma inesperada uma outra criação não menos artística: o aparecimento de uma sala de concerto, dos seus 'instrumentistas' e dos seus 'ouvintes'. Tudo foi invertido, virado do avesso.*



catedral #3 | pedro cabrita reis
 fonte: serralves



planta piso térreo

 espaços de exposição

catedral #3

Museu de Arte Contemporânea de Serralves . Porto	localização
01 novembro 1999 a 01 janeiro 2000	data
da luz e do espaço	exposição
Fundação de Serralves	organização
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena	colaboração
Museum of Modern Art Oxford	
João Fernandes e Vicente Todolí	curadoria
Pedro Cabrita Reis	artista

Na exposição *Da luz e do Espaço* Pedro Cabrita Reis reuniu um conjunto de objetos, pinturas e instalações, produzidos nos cinco anos antecedentes.

Na continuidade das peças da mesma série que o artista tinha construído anteriormente, *Catedral #1* em Bona e *Catedral #2* em Bruxelas, na obra *Catedral #3* Cabrita Reis construiu quatro muretes, com o mesmo pé direito, erguidos perpendicularmente às quatro paredes da sala. A construção da obra exigiu a ruptura das paredes do museu, transmitindo a ideia de que os muretes pertenciam à estrutura do espaço, criando uma problemática estrutural e simbólica.

Para além de conciliar a vertente escultórica com a de instalação o trabalho site specific, estabelecia uma integração e relação de complementaridade entre ele e o espaço de exposição onde estava instalado.

IV . considerações finais

A discussão lançada entre a arte contemporânea e a produção dos espaços que a exibe, ou então, a desnecessidade de espaços físicos, coloca o museu numa posição de transformação de valores e concepções.

Hoje ir ao museu não significa ficarmos limitados a observar os objetos expostos. O museu transcende o seu sentido de *vitrina* e avança na discussão e construção de novas experiências, que permitem estabelecer uma relação mais coesa a sociedade. Assim, os museus assumem cada vez mais o seu carácter de fórum de discussão de problemas culturais e de interesse social, de veiculação da produção cultural, de encontro do presente com o passado e com a multiplicidade de aspectos de uma determinada sociedade.

Ao longo dos últimos anos, temos vindo a testemunhar o aumento de situações que subvertem o programa do museu, resgatando espaços que fazem parte da dimensão invisível para serem experimentados pelo público.

O conjunto de exemplos analisados nesta dissertação permitiram entender que os arquitetos, os comissários e os artistas procuram outras formas de olhar o museu e de estabelecer relações com os visitantes. Com um olhar crítico minucioso propõem novas relações, mostram, de forma consciente e propositada, o que até então se mantinha escondido.

Enquanto em algumas das situações se dessacralizam os espaços que o arquiteto projetou para mostrar ou reforçar aspectos que passam despercebidos ao visitante, por outro há, no caso do MUDE uma clara intenção da equipa de arquitetos em exaltar a dessacralização do espaço expositivo e da obra de arte.

Noutras, vimos a introdução de novos espaços *estranhos* ao percurso expositivo e a colocação do Retábulo de S. Pedro de forma a ser visto como um todo.

Analisamos situações *work in progress* em que durante um período de tempo o visitante podia assistir aos trabalhos realizados durante as montagens e desmontagens de exposições e tudo o que isso implica.

E por último situações em que os artistas criam cenários que nos remetem para as infraestruturas do edifício.

Em consequência do grau de exigência e de complexidade dos programas museológicos os arquitetos, mesmo que se apoiem nas abordagens dos comissários e dos artistas, têm sempre mais limitações para criar novas relações entre o visível e o invisível.

Do conjunto de exemplos apresentados apenas em dois resultam diretamente do pensamento arquitectónico: o MUDE e o retábulo de S. Pedro. Nestes casos, embora de formas distintas, as equipas de projeto dessacralizaram a forma de projetar espaços museológicos e formas de expor as obras de arte para valorizarem o invisível.

As dimensões do museu estão cada vez mais flexíveis e cada vez mais se procura mostrar os espaços expositivos e as suas funções como um todo, deixando os limites da dimensão visível e da dimensão invisível cada vez mais esbatidos. Estas novas práticas abrem novos campos de trabalho para que arquiteto adapte o museu às novas exigências programáticas e às novas práticas expositivas e museológicas.

bibliografia

- AAVV (2001). *Museu de Serralves*. Lisboa: White and Blue.
- AAVV (2002). *O visível e o invisível na arte atual*. Belo Horizonte: CEIA.
- AAVV (2003). *Teoria da arquitectura. Do renascimento aos nossos dias*. Köln: Taschen.
- AAVV (2004). *Thomas Hirschhorn*. London: Phaidon.
- AAVV (2010). *One after another, a few silent steps*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- AAVV (2011). *Sementes valor capital*. Lisboa: CML/MUDE.
- ANICO, Marta (2008). *Museus e pós-modernidade*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e políticas.
- BARRANHA, Helena (2001). *Arquitectura de museus de arte moderna e contemporânea. Conceitos, conteúdos, arquitecturas. Das tendências internacionais ao caso português*. Faro: tese de mestrado em património cultural, Universidade do Algarve.
- BARRANHA, Helena. *Arquitectura de museus de arte moderna e contemporânea*. in Ciências e técnicas do património I Série vol.2. Porto: Faculdade de letras. 2003. pp.311-333.
- BARRANHA, Helena (2008). *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Faro: tese de doutoramento em arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- BARRANHA, Helena. *Objectos singulares, lugares reconhecíveis: breve olhar sobre a arquitectura de museus no território ibérico*. in *Arquitectura Ibérica 31: Museus*. Casal da Cambra: Caleidoscópio. Abril 2009. pp.04-11.
- BENEVOLO, Leonardo (2004). *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva.
- BOESIGER, Willy (1994). *Le Corbusier*. São Paulo: Martins Fontes.
- CARTER, Peter (1999). *Mies van der Rohe at work*. New York: Phaidon.
- CRIMP, Douglas (2005). *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- COBBERS, Arnt (2007). *Marcel Breuer*. Köln: Taschen.
- COELHO, Alexandra P. (2010). *E nos cofres nasceram sementes*. in www.ipsilon.publico.pt.
- COHN, Sergio (2012). *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue.
- COUTINHO, Bárbara. *Novos, recentes e renovados. Mude - Museu do design e da moda*. in VLACHOU, Maria (2010). *Informação ICOM.pt. Série II, nº10*.
- COUTINHO, Bárbara. *Bárbara Coutinho entrevistada por Sandra Jürgens* (Março 2011). Lisboa. in www.artecapital.net/entrevistas.
- DURAND, J. N. L. (1809). *Précis des leçons d'architecture*. Second volum. Paris: Chez l'auteur.

- ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (2003). Eduardo Souto de Moura. Milan: Electa.
- FARIA, Óscar (coord. ed.) (2004). *1999 Serralves 2004*. Porto: Público/Serralves.
- FERNANDES, João; CASTANHEIRA, Carlos (coord. e ed.) (2005). *Siza Vieira, Expor on display*. Porto: Fundação de Serralves.
- FERNÁNDEZ, Luis A. (1993). *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo.
- FERNÁNDEZ, Luis A. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ, Luis A. (1999). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- FRAHM, Klaus; LOS, Sergio (2002). *Carlo Scarpa*. Köln: Taschen.
- FRAMPTON, Kenneth (2003). *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- GUERRA, Sílvia (2008). *Gregor Schneider, Süsser Duft*. in www.artecapital.net.
- GUIMARÃES, Carlos (2004). *Arquitectura e museus em Portugal. Entre reinterpretação e obra nova*. Porto: FAUP publicações.
- GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e espaços de cultura*. in *Arquitectura Ibérica 34: Cultura*. Casal da Cambra: Caleidoscópio. Abril 2010. pp.08-15.
- HÉRNANDEZ, Francisca H. (1998). *Manual de museología*. Madrid: Editorial Síntesis.
- HIRSCHHORN, Thomas (2008). *Stand-Alone*. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo.
- HIRSCHHORN, Thomas (2009). *The subjecters*. Madrid: Caja Madrid.
- KABAKOV, Ilya (1993). *Incident at the museum, or water music*. Chicago: Museum of contemporary art.
- KABAKOV, Ilya; POUILLION, Nadine (coord.) (1995). *Installations 1983-1995*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- LAMPUGNANI, Vitorio M.; SACHS, Angeli (1999). *Museus para o novo milénio: conceitos, projectos, edifícios*. Munique: Prestel.
- LE CORBUSIER (2004). *Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- LOOCK, Ulrich (ed.) (2005). *anArquitectura de Andre a Zittel*. Porto: Público/Serralves.
- MARCELINO, Miguel (2009). *Opúsculo 17: A beleza invisível das coisas*. Porto: Dafne Editora.
- MACIEL, Justino M. (ed.) (2006). *Vitrúvio. Tratado de arquitectura*. Lisboa: IST Press.
- MARTINS, João P. *Uma sede para o chamado museu do design e da moda*. in J.A. 235: *Ser rico*. Lisboa: Ordem dos arquitectos. Abril-Junho 2009. pp.04-07.
- McCARTER, Robert (1999). *Frank Lloyd Wright*. London: Phaidon.
- McCARTER, Robert (2005). *Louis I. Kahn*. London: Phaidon.

- MONTANER, Josep M. (1990). *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep M. (2003). *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MOURA, Eduardo Souto. *Remodelação e valorização do Museu Grão Vasco*, Viseu. in *Arquitectura Ibérica 12: Reabilitação*. Casal da Cambra: Caleidoscópio. Janeiro/Fevereiro 2006. pp. 112-127.
- NEVES, José M. (dir.) (2002). *Serralves*. Porto: Asa.
- NUNES, Vladimir. *Espaço para a arte*. in *Arquitectura e vida nº67*, Lisboa: Loja da Imagem. Janeiro 2006. pp. 98-99.
- NUFRIO, Ana (ed.) (2008). *Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- O'DOHERTY, Brian (2002). *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- OLEIRO, Manuel B. *Prefácio*. in *Arquitectura ibérica 4: Museus*. Casal da Cambra: Caleidoscópio. Setembro 2004, p.05.
- PEREIRA, Fernando A. B. *Museus e novos espaços de exposição*. in *Architécti: Museus e novos espaços de exposição 32*. Oeiras: Trifório. Janeiro-Março 1996. pp.24-29.
- PEREIRA, João P. *Ir ao museu sem sair de casa*. in www.ipsilon.publico.pt.
- PERESSUT, Luca B. (1999). *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta Editore.
- PEVSNER, Nikolaus (1976). *A history of building types*. New Jersey: Princeton University Press.
- PINHARANDA, João L. (2006). *Pedro Cabrita Reis. Todas as obras*. S. Mamede do Coronado: Bial.
- PUTMAN, James (2001). *Art and artifact. The museum as medium*. Londres: Thames & Hudson.
- RAMOS, Maria; BELLONI, Emanuela (coord.) (1999). *Pedro Cabrita Reis*. Porto, Milão: Fundação de Serralves, Charta.
- RAMOS, Maria (coord. ed.) (2005). *Gregor Schneider*. Porto: Fundação de Serralves.
- RAMOS, Maria; PEIXE, Nicole; REIS, Margarida C. (coord.) (2008). *Pedro Cabrita Reis. Coleções privadas*. Tavira: Câmara municipal de Tavira.
- REIS, Pedro C. (1999). *Fundação Calouste Gulbenkian comemorações do 50º aniversário*. Memorando da intervenção de Pedro Cabrita Reis.
- REIS, Pedro C.; MOLDER, Jorge; SHWARTS, Dieter; (coord.) (2006). *Pedro Cabrita Reis: Fundação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- RIBEIRO, Maria J. G. (2009). *O museu como lugar urbano. Ruptura ou continuidade*. Lisboa: dissertação de mestrado em arquitectura, Instituto Superior Técnico.
- RICO, Juan C. (1999). *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos*. Madrid: Sílex Ediciones.

- ROCHA-TRINDADE, Maria B. (coord.) (1993). *Iniciação à museologia*. Lisboa: Universidade Aberta.
- RODOLFO, João S. (2002). *Luís Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- RODRIGUES, Dalila (2000). *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- RODRIGUES, Dalila. *O Museu Grão Vasco renovado*. in Monumentos 21. Lisboa: Direcção geral dos edifícios e dos monumentos nacionais. Setembro 2004. pp.272-275.
- SANTANA, Mariana (2010). *Para além do museu. O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura da cidade contemporânea*. Lisboa: dissertação/projecto de mestrado em arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- SANTOS, David (2009). *Thomas Hirschhorn: Artista, trabalhador, soldado*. Arq|a nº71-72. Lisboa: Futur magazine. Julho-Agosto 2009. pp.154-157.
- SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Olrich (concep.) (2005). *Gregor Schneider*. Porto: Fundação Serralves.
- SEMEDO, Alice; LOPES, João. (coord.) (2006). *Museus, discursos e representações*. Porto: Afrontamento.
- SIZA, Álvaro (2006). *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70.
- TARANTINO, Michael (ed.) (2003). *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Ministério da Cultura; Porto: Fundação de Serralves.
- TÁVORA, Fernando (1999). *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações.
- TOSTÕES, Ana (2006). *Fundação Calouste Gulbenkian. Os edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TOSTÕES, Ana (2008). *Arquitectura portuguesa contemporânea*. Lisboa: CTT Correios de Portugal.
- TRAQUINO, Marta (2010). *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmus.
- YATES, Frances (1984). *The art of memory*. London: Ark Paperbacks.

internet

www.mude.pt | Museu do Design e da Moda

www.whitney.org | Whitney Museu of Modern Art

www.regione.sicilia.it | Palazzo Abatellis

www.ipmuseus.pt | Instituto dos Museus e da Conservação

www.serralves.pt | Museu de Arte Contemporânea de Serralves

www.rcjv.com | Ricardo Carvalho + Joana Vilhena

www.ultimasreportagens.com | Fernando Guerra

www.gregorschneider.de | Gregor Schneider

www.carloscaires.com | Carlos Caires

www.culturgest.pt | Culturgest

www.gulbenkian.pt | Fundação Calouste Gulbenkian

www.pedrobandeira.info | Pedro Bandeira



museu calouste gulbenkian
fonte: autora



fundação calouste gulbenkian
fonte: autora



museu calouste gulbenkian
fonte: autora

anexos . fichas edifícios

fundação calouste gulbenkian

Avenida de Berna, 45A | Lisboa

02 outubro 1969

Fundação Calouste Gulbenkian

Artur Santos Silva

1959 – 1969

Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athouguia

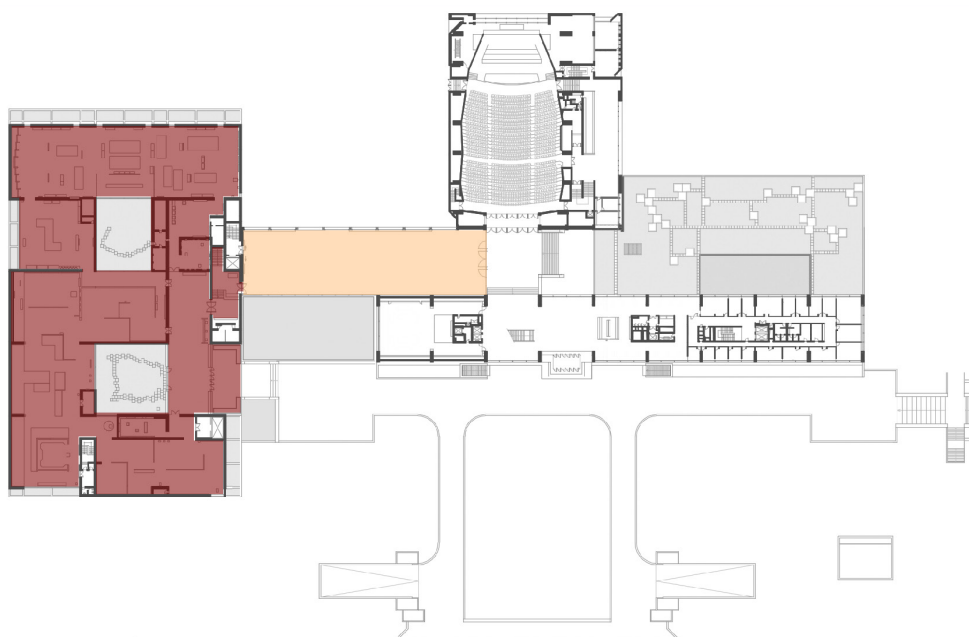
localização

data de abertura

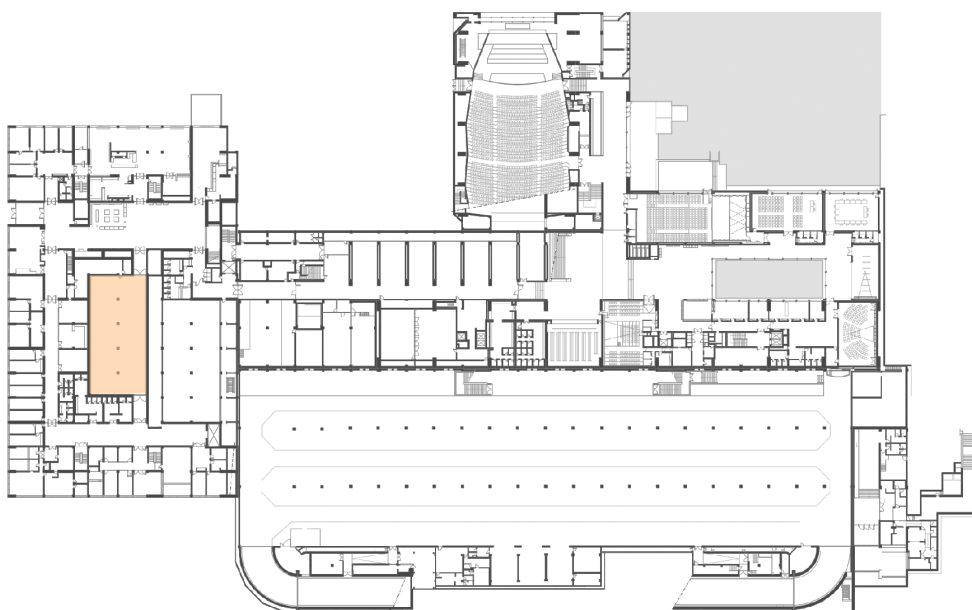
tutela

presidente da administração

projecto arquitectónico



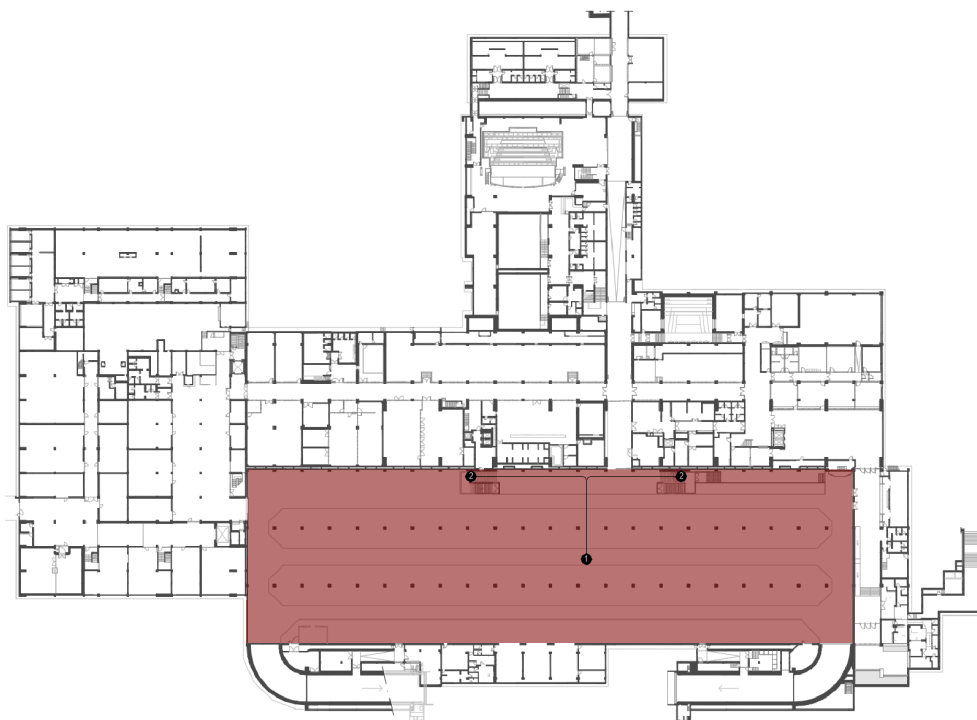
planta piso térreo



planta piso -1

espaços de exposição permanente

espaços de exposição temporária



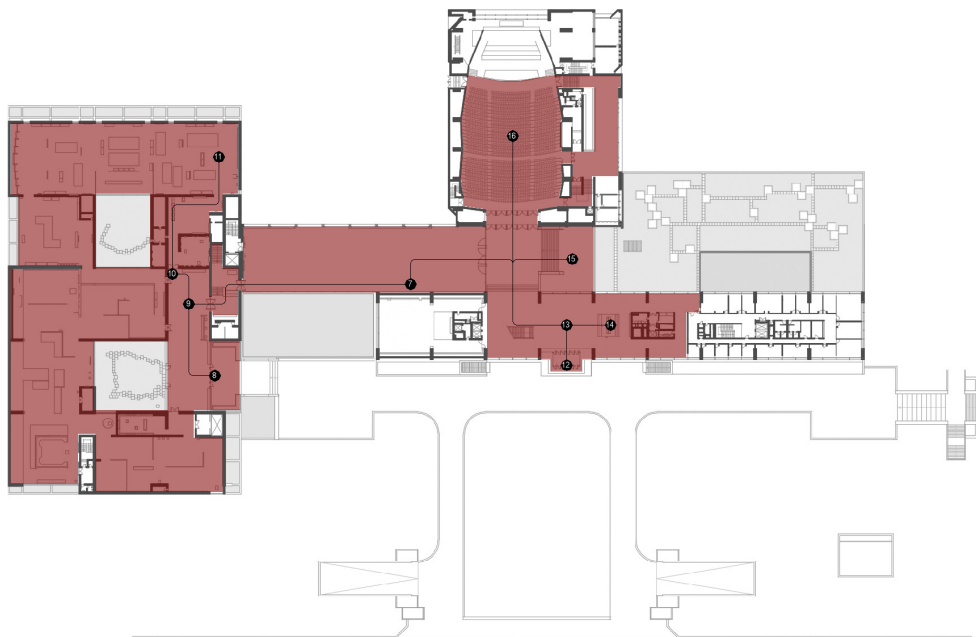
planta piso -2



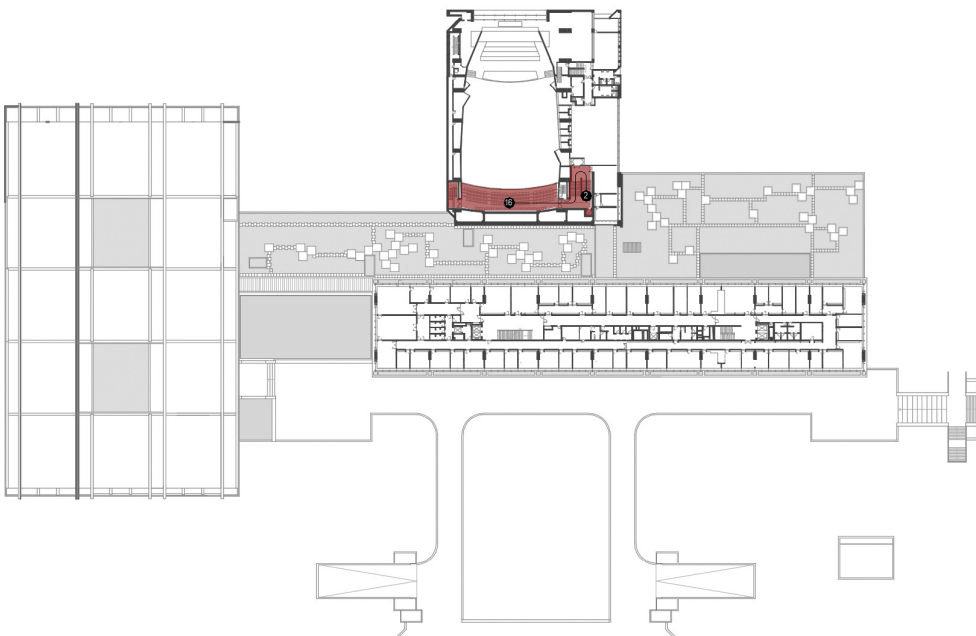
planta piso -1

percursos de visita ao museu

01. garagem | 02. acessos verticais | 03. acesso a partir do jardim | 04. átrio/loja | 05. biblioteca | 06. cafeteria | 07. salas de exposição temporária | 08. entrada no museu | 09. átrio/recepção | 10. acesso às galerias | 11. salas de exposição permanente | 12. entrada na sede | 13. átrio | 14. livraria | 15. acesso anfiteatro e salas multiusos | 16. grande auditório



planta piso térreo



planta piso 1

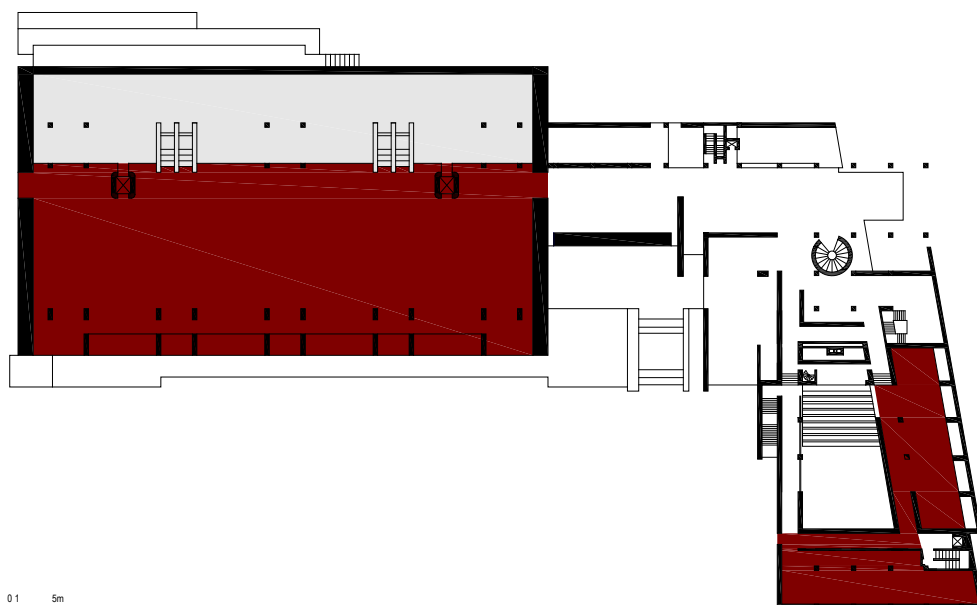




grande nave de exposições
fonte: cam



plegaria muda | doris salcedo
fonte: autora



planta piso térreo

■ espaços de exposição permanente

■ espaços de exposição temporária

cam - centro de arte moderna

Rua Dr. Nicolau de Bettencourt | Lisboa

20 julho 1983

Fundação Calouste Gulbenkian

Penelope Curtis

1979 – 1983

Leslie Martin e Ivor Richards colaboração com José Sommer Ribeiro e Nunes Oliveira

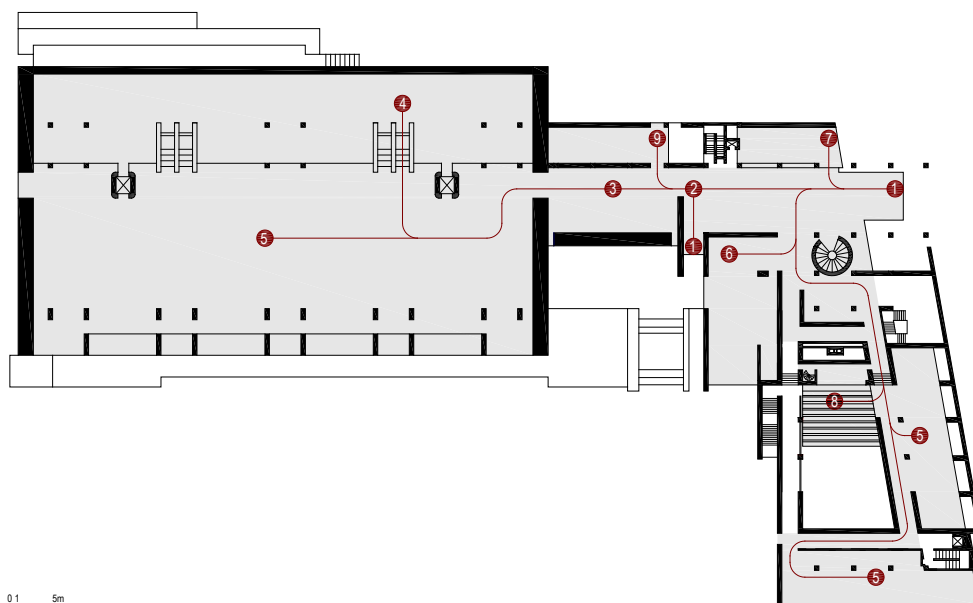
localização

data de abertura

tutela

direção

projecto arquitectónico



percursos de visita ao museu

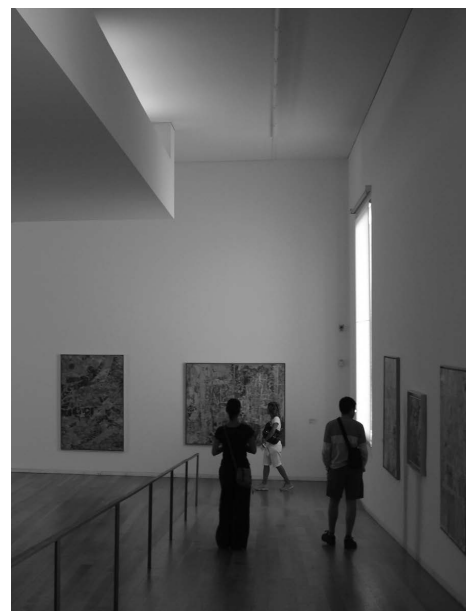
01. entradas | 02. átrio/recepção | 03. ante-câmara | 04. salas de exposição temporária | 05. salas de exposição temporária | 06. cafetaria | 07. livraria | 08. auditório | 09. sala polivalente



museu de serralves
fonte: autora



museu de serralves
fonte: autora



museu de serralves
fonte: autora

museu de arte contemporânea de serralves

Rua de Dom João de Castro 210 | Porto

06 junho 1999

Fundação de Serralves

Suzanne Cotter

1991–1999 Álvaro Siza Vieira

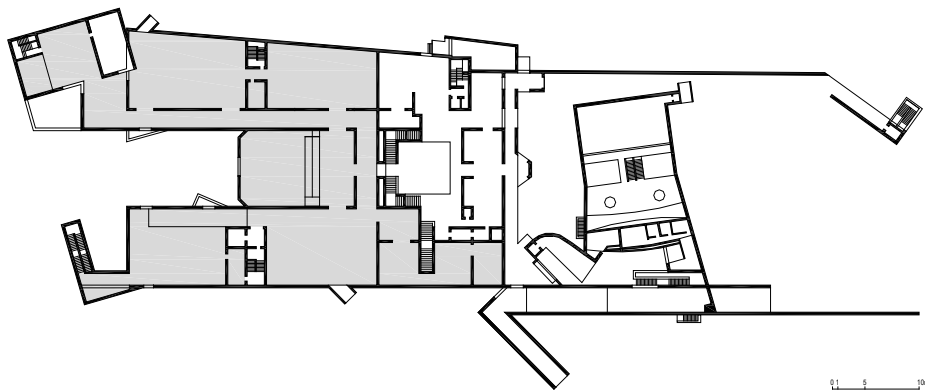
localização

data de abertura

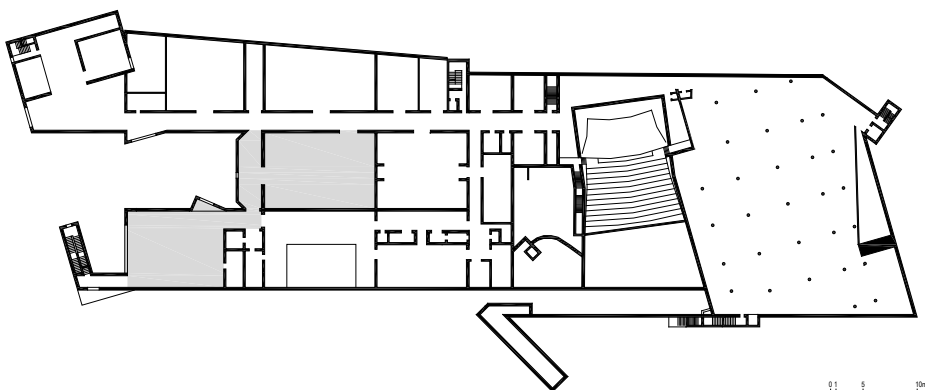
tutela

diretora

projecto arquitectónico

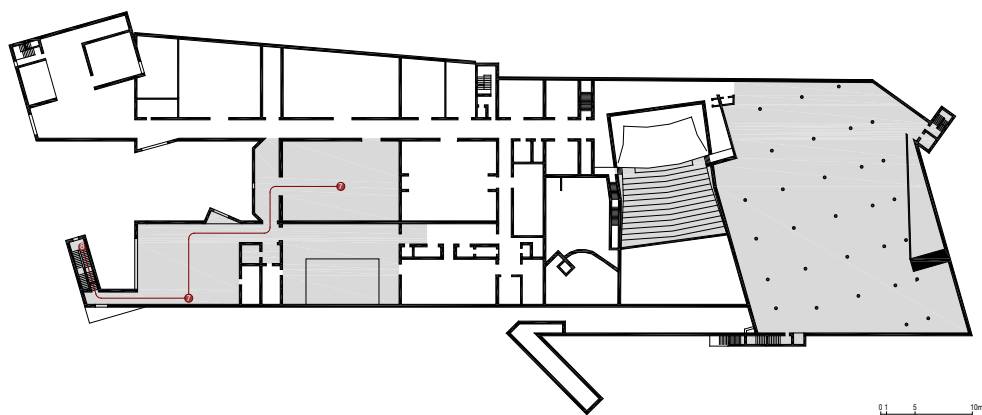


planta piso térreo

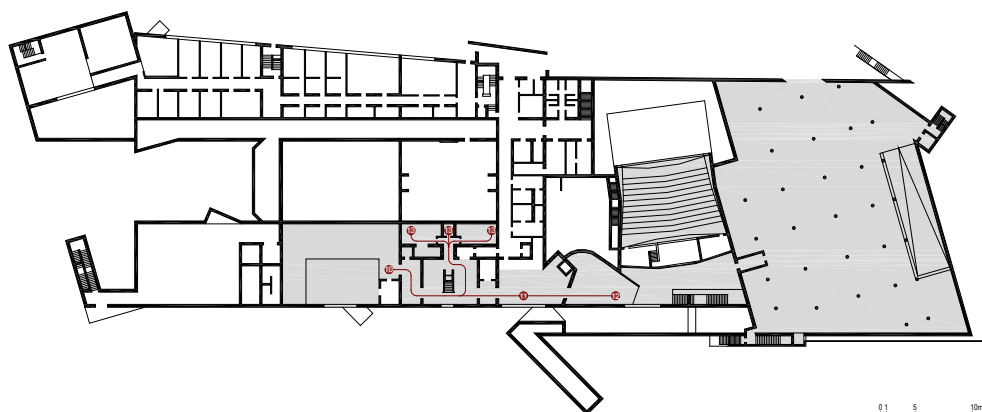


planta piso -2

■ espaços de exposição

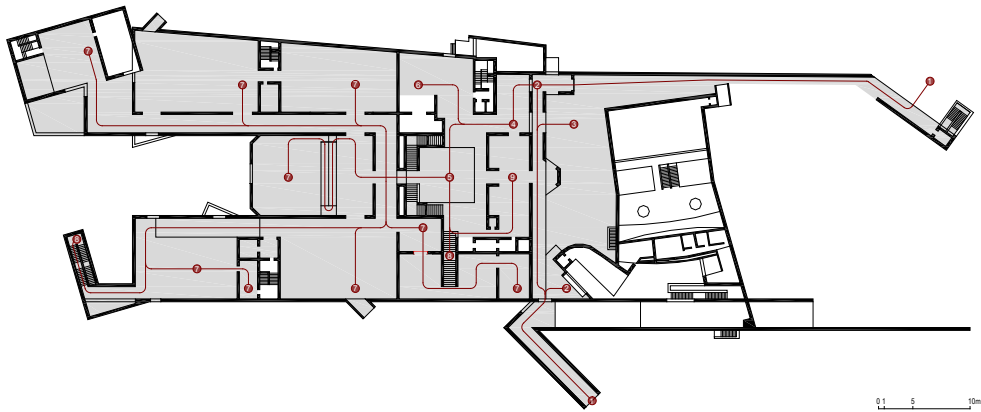


planta piso -2

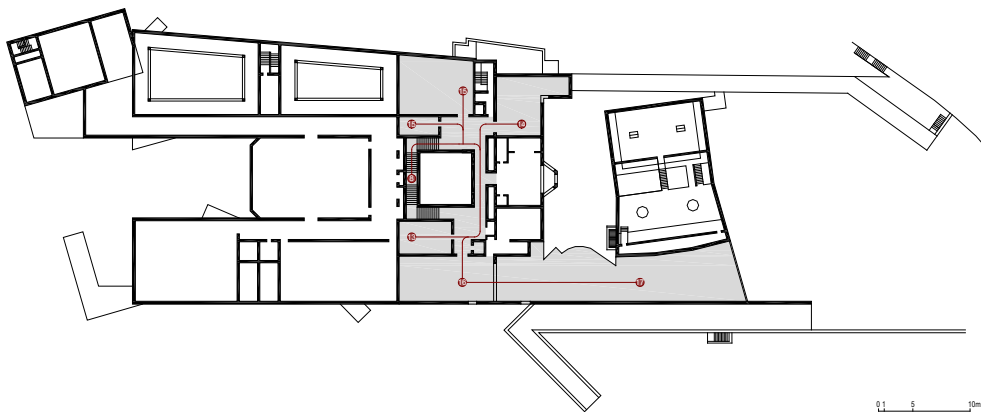


planta piso -1

- espaços dimensão invisível
- espaços dimensão visível



planta piso térreo



planta piso 1

percursos de visita ao museu

01. entrada | 02. galeria de acesso | 03. pátio | 04. recepção | 05. átrio | 06. bengaleiro | 07. salas de exposição | 08. acessos verticais | 09. livraria | 10. mezzanine da biblioteca | 11. bar | 12. foyer do auditório | 13. instalações sanitárias | 14. serviço educativo | 15. sala multi-usos | 16. restaurante | 17. esplanada



fachada principal do museu grão vasco
 fonte: autora



sala de exposição | museu grão vasco
 fonte: autora



sala de exposição | museu grão vasco
 fonte: autora



planta piso térreo

museu grão vasco

Paço dos Três Escalões | Viseu

15 maio 2004

Direção-Geral do Património Cultural

Agostinho Paiva Ribeiro

1993–2004 Eduardo Souto de Moura

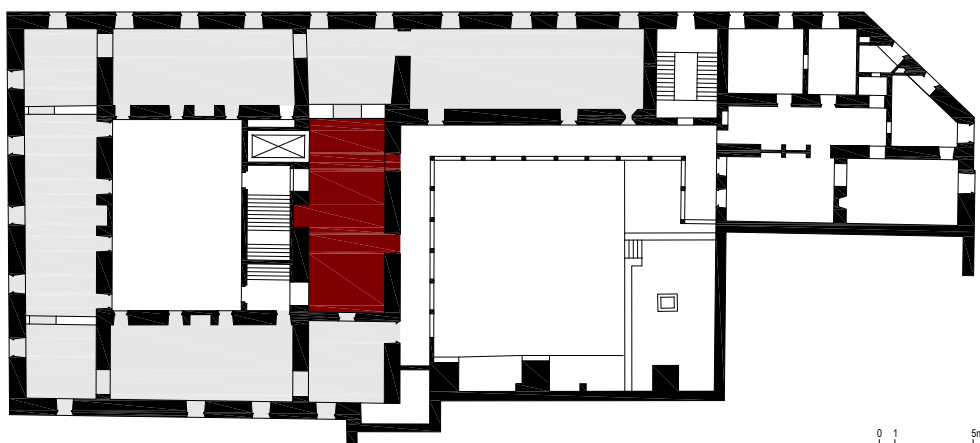
localização

data de abertura

tutela

diretor

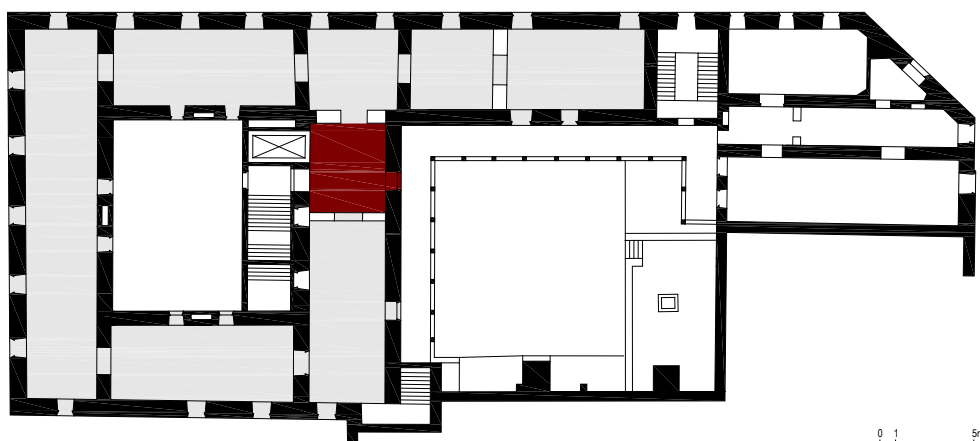
projecto arquitectónico



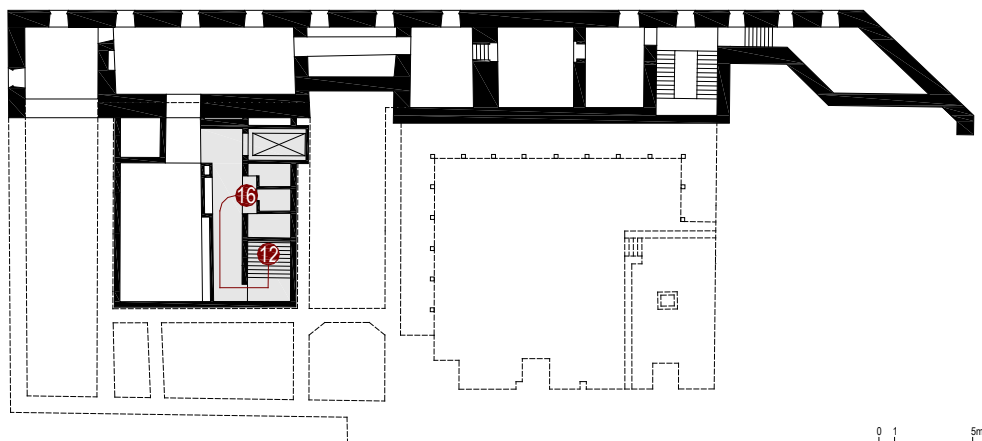
planta piso 1

espaços de exposição permanente

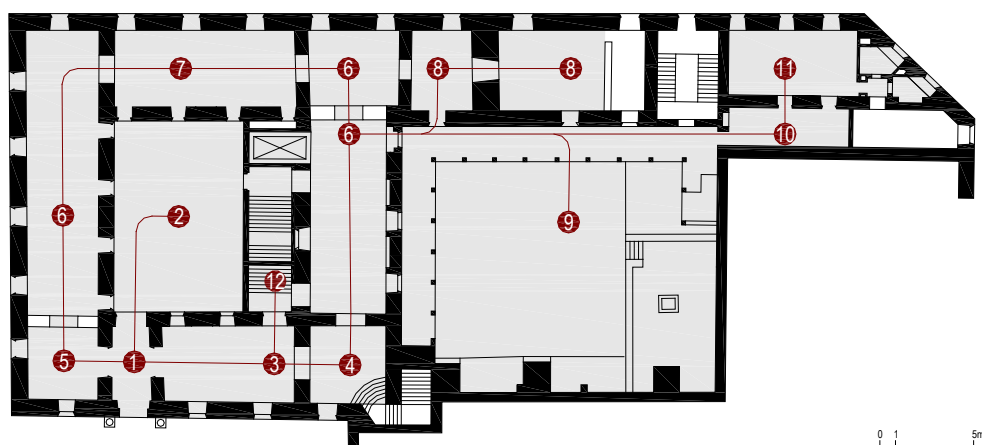
espaços de exposição temporária



planta piso 2

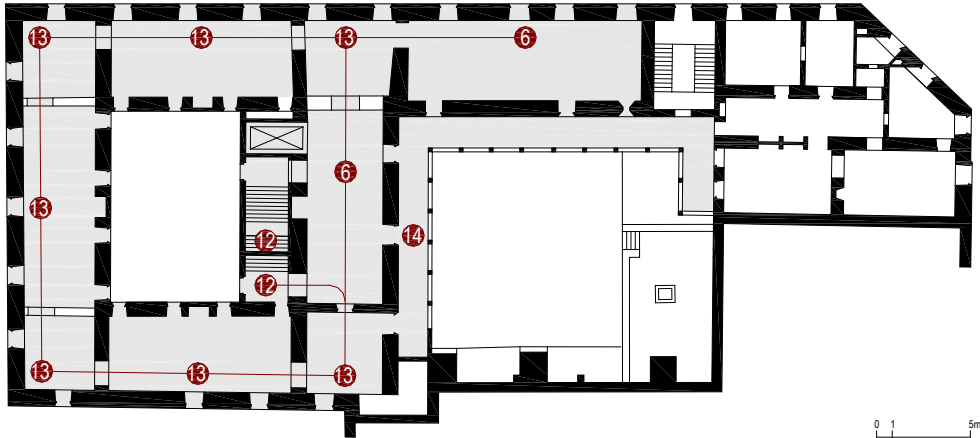


planta piso -1

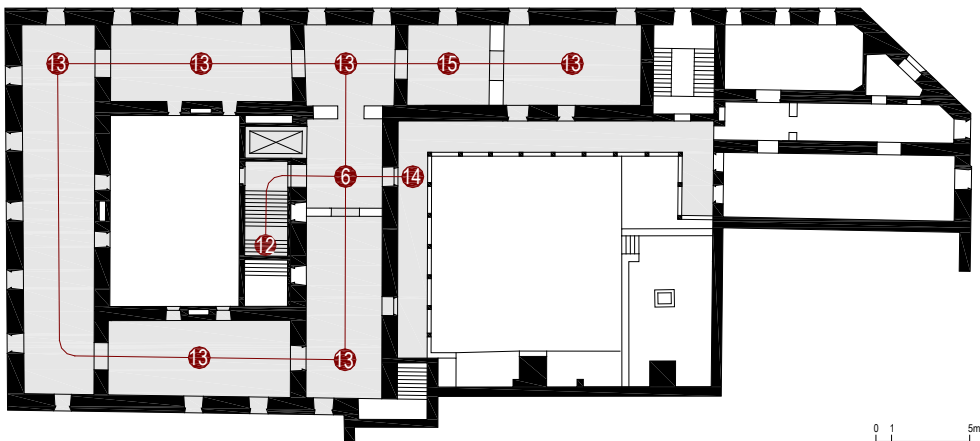


planta piso térreo

- espaços dimensão invisível
- espaços dimensão visível



planta piso 1



planta piso 2

percursos de visita ao museu

01. entrada | 02. pátio | 03. recepção | 04. loja | 05. ante-câmara da sala de exposições temporárias | 06. salas de exposição temporária | 07. sala polivalente | 08. cafeteria | 09. claustro | 10. capela | 11. biblioteca | 12. acessos verticais | 13. salas de exposição permanente | 14. varandim | 15. sala de projeção de vídeo | 16. instalações sanitárias

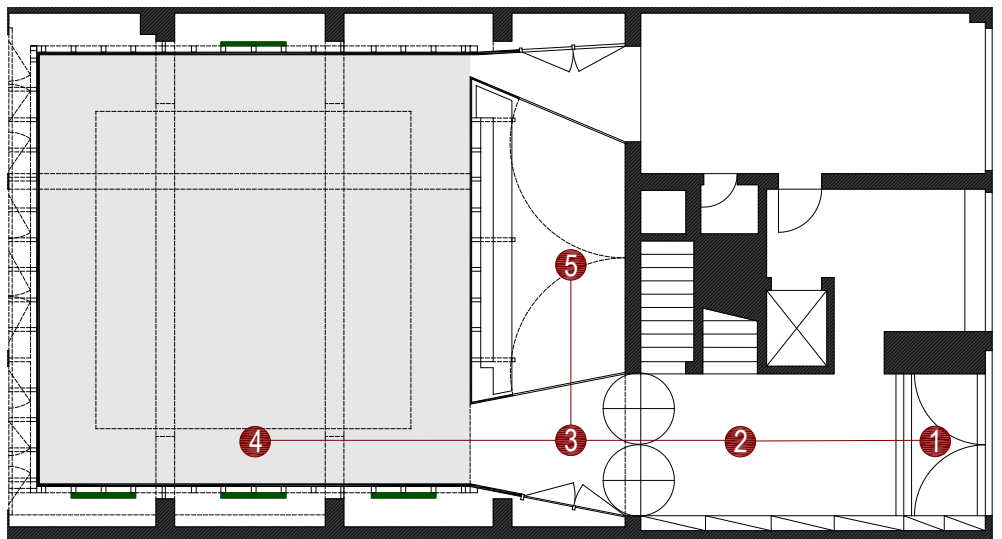


unveiled revealed | pedro cabrita reis
 fonte: appleton square

appleton square

Rua Acácio Paiva, nº27 r/c | Lisboa
10 abril 2007
Vera Appleton
2006-2007 Appleton & Domingos, arquitectos

localização
data de abertura
diretora
projecto arquitectónico



planta piso térreo | appleton square

1. entrada | 2. hall | 3. ante-câmara | 4. sala expositiva | 5. sala administração

espaço de exposição

a partir da experiência no museu coleção berardo 2012-16: um olhar retroativo

Em outubro de 2012 iniciei a minha colaboração como assistente de exposição do Museu Coleção Berardo em Lisboa, que mantenho até hoje.

A equipa de assistentes de exposição tem dois papéis distintos: por um lado o acolhimento dos visitantes que deve proporcionar uma aproximação à produção artística e por outro a salvaguarda das peças.

A decisão de escrever um texto sobre a minha experiência deve-se à condição de observadora de um espaço que se enquadra no tema em estudo nesta dissertação.

O contacto diário com o funcionamento do edifício foi muito elucidativo em dois campos: por um lado o programa do museu, os espaços e as suas funções e relações, por outro a diversidade de áreas profissionais que constituem a equipa que trabalha diariamente no museu.

A exposição *O museu é o mundo* de Helio Oiticica (1937-1980) foi a exposição que mais me marcou até hoje. Embora as obras fossem na maioria das décadas de 60/70, toda a exposição extrapolava os limites e reinventava paradigmas. Um bom exemplo de des-sacralização do museu, da obra de arte e do visitante observador. Se na primeira sala se contemplavam as cores dos metaesquemas e dos núcleos rapidamente os bólides cheios de pigmentos, areia e conchas faziam o convite às sensações. Os penetráveis misturavam a visão, o olfacto, o tacto e a audição. O visitante passava de observador a participante.

O *Museu em montagem* apresentava fotografias de Rodrigo Bettencourt da Câmara, responsável pelo restauro no Museu Berardo. O conjunto de fotografias apresentadas mostrava as montagens das exposições do museu e as deslocações das obras no âmbito de empréstimos, revelando portanto os bastidores do museu e das próprias obras. Foi portanto uma exposição que mostrou ao público, através da fotografia, muitos dos trabalhos da dimensão invisível.

A obra de *The Clock* de Christian Marclay, um vídeo com duração de 24h construído a partir de colagens de fragmentos de filmes da história do cinema, com a particularidade de em casa sequência surgir um relógio. O observador é, constantemente, confrontado com a hora apresentada em cada relógio sincronizada com a hora real em que se vê o filme. Sendo um filme de 24h obrigou a uma logística por parte do museu aquando as sessões integrais nalguns dos dias em que esteve patente.

Por último a exposição *Quatro variações à volta de nada, ou falar do que não tem nome* de Nicolás Paris veio criar uma nova dinâmica expositiva. A exposição não se tratava de um produto final a mostrar ao público mas sim um começo de alguma coisa. Os objetos expostos não são obras de arte, são antes ferramentas para que se possam estabelecer novas relações. Dividida em quatro temas: *ferramenta, método, ideia e vídeos* a exposição estava dividida em quatro salas distintas. Enquanto na primeira havia vários objetos que funcionavam como ajuda visual para projetar ideias, a segunda sala funcionou a tempo inteiro como um atelier performativo constante. A ativação dos objetos aqui apresentados era feita por um mediador do serviço educativo ou pelo próprio artista. A terceira sala remetia para a responsabilidade do espectador. O museu tem a responsabilidade de iniciar a conversa, a experiência, mas o que acontece daí em diante é responsabilidade do espectador. Por último havia uma sequência de vídeos onde eram mostrados objetos que se encontravam nas salas anteriores e estabelecia assim uma associação entre todas as salas.

